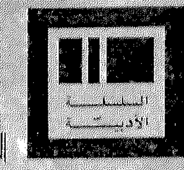


المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع

الدكتور انطوان معلوف

المدخل الى المأساة

(التراجيديا)

والفلسفة المأسوية

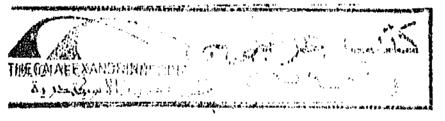


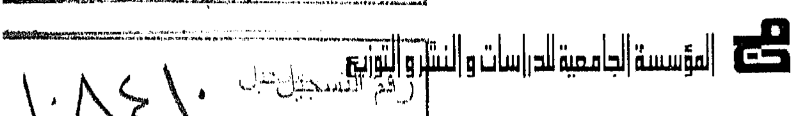
الدكتور انطوان معلوف

المدخل الى المأساة

(التراجيديا)

والفلسفة المأسوية





المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع



المقدمة

حين نقل أبو بشر متى بن يونس القُنّائي كتاب أرسطو«فن الشعر» من «السرياني إلى العربي »، أيام العباسيين ، ترجم المأساة (الطراغوذيّا في اليونانية ، التراجيديا في اللاتينية) بقوله « صناعة المديح » أو « المديح » [1] . ولا شك في أن قارئيه ظنوا أن الشعر حافل بالطراغوذيات ما دام حافلا بالمدائح .

وقد لزم المأساة سوء الفهم حتى يومنا الحاضر . صحيح أننا عرفنا ، منذ النهضة ، أن المأساة مسرحية ، لا قصيدة ، ولكن معظم مثقفينا ، وفيهم رجال أدب ونقاد ومربون أصحاب كتب مدرسية ، ما زالوا يجهلون الكثير عن المأساة ، في روحها وشكلها ، وفلسفتها ، أو هم يخلطون مفاهيمها بمفاهيم سواها من فنون المسرحية . والأمثلة على ذلك كثيرة . منها أنهم يطلقون الصفة غير القياسية من المأساة ، ونعني المأسوية ، أو المأساوية ، على كثير من « الحوادث » المحزنة أو المؤسفة . والواقع أن « الحدث »المأسوي غير « الحادث » المؤسف ، وهو يثير في النفس ما يسمو عن المشاعر العادية ، حزناً أو أسفاً ، ويجرى في ديمومة إحتفالية من غير نسيج الزمن العادي ، ولا يملك الدخول إلى عالمه إلا من ملك حسّاً مأسوياً ، أو صدفت مشاعره عن رؤ يا مأسوية . . ومنهم من يعزو « فقدان الأدب المسرحي لدينا قديماً إلى فقدان الادراك المأسوى في الحياة » [2] ، والواقع أن ليس « الأدب المسرحي » كله يصدر عن « الادراك المأسوي » ومن البداهة القول أنه إذا كانت المأساة مسرحية فليست كل مسرحية مأساة ، وإن الادراك المأسوي ضروري لكتابة المأساة ، ولكنه ليس شرطاً لكتابة الملهاة أو الدراما العادية ، بل لعله عائق دون النجاح في كتابتهما . . . ومنهم من يخلطون بين المأساة والدراما حتى لقد قال بعضهم « إذا جمع العمل الذي تمثله المسرحية بين الجد والهزل أو إقتصر على الجد ولكن أشخاصه من طبقة

---

(1) أرسطوطاليس ، فن الشعر ، مع الترجمة العربية وشروح الفارابي وإبن سينا وإبن رشد . ترجمه عن اليونانية عبد الرحمن بدوي . القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ، 1953 ، صفحة97 .

(2) د . عز الدين إسماعيل ، قضايا الانسان في الادب المسرحي المعاصر . القاهرة ، دار الفكر العربي ، 1968 ، الطبعة الثانية ، صفحات49 ، 50 ، 372 .

العامة أو السوقة سمّي « درامة »- أي المأساة الحديثة -. . . »[1] . ومن ذلك الخلط أيضاً أنهم جعلوا مسرحيات أحمد شوقي مآسي[2] ، وهي في الواقع من نوع الدراما الرومنطيقية التي كتبها في فرنسا فكتور هيجو ، والتي أرادها صاحب « هرناني » ثورة جامحة على المأساة الفرنسية . وسوف نرى ، في دراستنا ، الفرق الجوهري ما بين الدراما والمأساة ، شكلا ومضموناً . . . ومنهم كثيرون أساءوا فهم « الميثوس » فما زالوا يدعونه الخرافة أو الأسطورة ، أو الحكاية[3] ، شأن ما فعل القنائي ، وإبن سينا في كتابه « الشفاء »[4] ، والواقع أن ليس كل ميثوس حكاية فقد يكون حدثاً من الحدثان (الطوفان) ، أو « نجماً سينمائياً »[5] ، وهو في جمع أشكاله ، حتى ما صيغ منه في قالب حكاية خيالية ، رمز عن حقيقة حيّة ، يعاني منها البشر (ميثوس أوديب أو عقدة أوديب) ، أو يجعلونها مثلا يقتدى (ميثوس البطل القومي أو القديس) . . . أما حيرتهم بـ « الكاثر سيس » ، وهي من أصول المأساة ، وفي شأن تفسيرها ، فأمر معروف . وفي بحث بالعربية وقع بين أيدينا تناول الكاثرسيس نقرأ أن قد ظهر للكلمة « معنى التطعيم عندما أعطى الفيثاغوريون الموسيقى معنى تهذيبياً . . . » ثم نقرأ بعد حين أن « أرسطو يرى ضرورة تطعيم العواطف المضطربة بنفس العواطف » .[6] والواقع أن للفيثاغوريين نظرة الى الكاثرسيس هي على النقيض من نظرة أرسطو إليها كما أشار إلى ذلك بعض البحاثة الغربيين[7] . أما المأسوية ، فلسفة أو رؤيا وموقفاً من المصير البشري ، وهي قوام المأساة الوجداني والفكري ، فليس في علمنا أن دراسة في العربية قد تناولتها بالبحث .

ولا شك في أن سوء الفهم ذاك للمأساة ولما يتصل بها يعزز ما ذهب إليه بعض البحاثة والمفكرين الغربيين . فهذا نيتشه يقول « إنّ ميثوس بروميثيوس يخص تراث الشعوب الآرية ، وهو شهادة على ميلهم الى الروح المأسوية ، وهو على النقيض من ميثوس « الخطيئة الأصلية » السامي . . . إن الخطيئة الآرية[8] فضيلة فاعلة وفيها أصل المأساة »[9] . . . وهذا جورج شتينر ، البحاثة الانكليزي المعاصر ، يقول أن « المأساة ،

---

(1) عبد الفتاح عكاش وعمر الدقاق وكامل ناصيف ، الأدب العربي الحديث ، دمشق ، وزارة التربية في الجمهورية العربية السورية ، 1967 ، صفحة 454 .

(2) المركز التربوي للبحوث والإنماء ، دراسة لمسرح أحمد شوقي . بيروت ، 1975 ، صفحة 99 .

(3) الدكتور عبد الحميد يونس ، الحكاية الشعبية . القاهرة ، المكتبة الثقافية ، العدد 200 ، صفحة 5 .

(4) أرسطوطاليس ، فن الشعر . ترجمة عبد الرحمن بدوي . . . صفحة 95 ، و 167 .

(5) Picon, G., Panorama de la nouvelle Littérature française. Paris, NRF, (le point du jour), 1960, p. 299

(6) الدكتور عطيه عامر ، النقد المسرحي عند اليونان . بيروت ، المطبعة الكاثوليكية ، 1964 ، صفحات 140 . 146

(7) Boyancé, P., Le culte des Muses chez les philosophes grecs. Paris, De Boccard, 1937, P. 185.

(8) يعني خطيئة بروميثيوس حين حاول إختلاس النار من الآلهة ليمنحها بني الانسان .

(9) Nietzsche, La naissance de la tragédie. Genève, Gonthier, 1964, PP. 65, 66, 67.

بشكلها الدرامي ، ليست مشاعاً عالمياً . يعرف الفن الشرقي العنف والعذاب ، ولكن تصوير الألم الشخصي والبطولة في ما نسميه اليوم المسرح المأسوي إنما هو من خصائص التراث الغربي » (1) . . . وكأني بالكاتبين المذكورين حكما علينا ، ونحن شرقيون ، بالعجز عن الوعي المأسوي ، وعن كتابة المأساة ،وكأني بسوء فهمنا للمأساة حجة علينا تؤيد ما ذهبا إليه . . .

إزاء هذين الوضعين ، سوء فهمنا للمأساة أو نقص إدراكنا لما يتصل بها ، والرأي الغربي القائل بأن الشرقيين ، ونحن منهم ، لا يميلون الى الروح المأسوية ، وبالتالي فهم عاجزون عن كتابة المأساة - رأيت من الواجب أن أقوم بهذه الدراسة للمأساة اليونانية ، وهي أصل المآسي ومثالها الأعلى ومرتكز الفلسفة المأسوية ، دراسة في العمق تحاول الكشف عن مقوماتها الجوهرية وأشكالها ، وفهمها وإفهامها ، وفي طليعتها المقومات التي ليس في علمنا أن دراسة بالعربية حاولت سبر أغوارها . وهي إذا أسيء فهمها أبقت باب المأساة موصداً ، وأعني بها الميميسيس ، وهي ما ترجم بالمحاكاة أو التقليد ، والكاثرسيس ، والمأسوية ، والميثوس عامة والميثوس المأسوي خاصة ، وإما الأشكال ففي طليعتها الخورص ، والتأليف أو البناء المسرحي للمأساة ، والأسلوب . . . وكان لا بد لي كذلك من التعرض لرأي نيتشه وشتينر ، وأمثال هذا الرأي لدى سواهما ، ومحاولة فهمه ، والحكم عليه ، فعمدت الى دراسة الموانع التي تحول دون وعينا المأسوي وكتابة المأساة ، من مثل النزعة الصوفية ، والنفحة الغنائية في الشعر ، وهما ، كما سنرى في الدراسة ، تصدفان عن رؤيا للوضع البشري تتناقض مع الرؤيا المأسوية . وعمدت الى التأمل في ما إذا كان الوعي المأسوي مشاعاً إنسانياً أو هو وقف على جنس من البشر ، أو نوع من الافراد ، دون سواهما ، وبالتالي عمدت الى الرد على سؤالين هما « هل بإمكاننا ، ونحن شرقيون ، أن ندرك المأساة ؟ وهل بإمكان كاتبنا المسرحي أن يصوغ مأساة ؟ . . » وقد حداني الى الرد بالايجاب على ذينك السؤالين إعتبار ، وواقع . أما الإعتبار فهو أن الوعي المأسوي مشاع إنساني ، وإن يكن ، بمعناه الاصيل ، وقفاً على أفراد ذوي رؤيا مأسوية . وأما الواقع فهو أنه لدينا مسرحيتان شهيرتان هما « شهرزاد » الكاتب المصري توفيق الحكيم ، و« قدموس » الشاعر اللبناني سعيد عقل ، فيهما مأسوية أصيلة . وقد أسهبت في تحليل الاولى على إعتبار أنها مسرحية مأسوية ، وفي تحليل الثانية على إعتبار أنها مأساة . ولما كان قد مضى على المسرحيتين أكثر من ثلث قرن ، تناولت بالتحليل مسرحيتي « جاد » على إعتبار أنها مأساة معاصرة لّما يمض على كتابتها عقد من السنين . . .

---

(1) Steiner, G., La mort de la tragédie. Paris, éd. du Seuil, 1965, P. 7.

وقد اتبعت في سبيل ما قصدت إليه ، منهجاً في الدراسة تحليلياً تناول بالبحث عناصر المأساة متدرّجاً ، معظم الأحيان ، من العنصر القريب المتناول الى العنصر البعيد المنال حتى يؤدي إدراك الأول الى إدراك الثاني . من ذلك إني بدأت بتحليل لأبسط عناصر المأساة ، وهو العنصر البديهي الأول الذي فات ناقلي أرسطو القدامى الى العربية فهمه ففاتهم بالتالي فهم الفن المسرحي ، وأعني « الميميسيس »، وذلك في الفصل الأول من الدراسة . ثم تناولت بالتحليل « الكاثرسيس » (الفصل الثاني) . ثم عكفت على التأمل في الرؤيا المأسوية والميثوس المأسوي كما يتجليان في المأساة اليونانية (الفصل الثالث) . ثم انتقلت في الفصل الرابع الى البحث في الفرق بين المأساة والدراما تأكيداً لمفاهيم الاولى والثانية ، ودفعاً للخلط بين هذه وتلك ، وهو ما يعاني منه الكثيرون من نقادنا ورجال أدبنا ومسرحنا . وهكذا وقفت الفصول الأربعة من الدراسة على تحليل العناصر الاساسية للمأساة اليونانية في محاولة لسبر اغوارها ، وفهمها على وجهها الصحيح .

أما في ما يتعلق بتحليل العناصر التي تقوم عليها الفلسفة المأسوية والتي تجعل كتابة المأساة أمراً بإمكان كتابنا وشعرائنا القيام به ، وهو ما وقفت الفصول الأخيرة من الدراسة عليه ، فقد انصرفت في الفصل الخامس الى التأمل في قوام المأساة الاول ، أو قوامها الوجداني والفكري و الفلسفي ، وأعني المأسوية ، لا كما تجلّت في المأساة اليونانية ، بل المأسوية عامة ، التي يمكن أن يعانيها الانسان تحت كل سماء ، خاصة في بلادنا . وحاولت في الفصول الثلاثة التالية أن أثبت أن المأسوية مشاع إنساني ، وأنها باقية بقاء الانسان على وضعه البشري ، وأن كونها باقية وأمراً مشاعاً يجعل من الممكن « عودتها »، وبعثها بأقلام كتاب شرقيين ، أمثال توفيق الحكيم وسعيد عقل . . . وقد تركت البحث في الميثوس ، لا الميثوس كما تجلّى لنا في المأساة اليونانية ، بل الميثوس عامة ، والميثوس المأسوي كما يمكن أن يطلع من تراثنا وتاريخنا والاحداث التي عرفتها البلدان الناطقة بالعربية في العصر الحالي ، وما عانى منها لبنان . . تركت البحث في ذلك وتحليله للفصل التاسع والاخير من الدراسة ، لسببين ، الأول أن الميثوس أعقد الأمور التي تواجه الباحث في المأساة إذا هو آمن بإمكانية بعثها ، أو هو دعا إليه ، والسبب أننا نحيا ، اليوم ، عصر العلم ، والظن الغالب ، وقد مشى الانسان على القمر ، وبدأ يهتك أسرار الكواكب ، أن الميثوس أصبح أثراً دارساً ، فحاولت أن أثبت أنه باق ، وأنه لا يزال يرمز الى حقائق حية في حياة الشعوب والافراد . والسبب الثاني أن الميثوس هو رأس هرم المأساة ، تتدرج جميع عناصرها الأخرى إليه إذ هو ، كما قال نيتشه ، « المثال الوحيد ، وتصور حقيقة كونية تنفتح على اللانهاية » [1] ، أي أن الميثوس المأسوي هو« مثال » المأساة ، وعنوان حقيقتها ، أو

Nietzsche, la naissance de la tragédie, p 113 . (1)

« إختصارها » الجامع لابعادها ومراميها ، يتألق في أذهان الناس تعبيراً عن حقيقة إنسانية كبيرة ، وواقع إنساني حي ، وفصلا خالداً من كتاب المصير البشري والمأساة الانسانية . . وذلك واضح في ما يوحي به إلينا ميثوس أوديب مثلا ، فهو « بطل » مأساة سوفوكليس « أوديب ملكاً »، وهو إختصارها ، وهو ، في ما ندعوه اليوم « عقدة أوديب »، مثال حقيقة إنسانية ، أو لعله المثال الوحيد لها الدارج ، منذ أطلقه فرويد ، في أبحاث علماء الانسان . . . ولم يفتني ، في النهاية ، أن ألفت شعراءنا وكتابنا المسرحيين الى طرق الإستهداء الى الميثوس عامة ، والميثوس المأسوي خاصة ، في التاريخ والحياة ، إذا هم حاولوا أن يكتبوا مأساة ولما كان الميثوس المأسوي إختصار المأساة والفلسفة المأسوية ، فقد أتى هذا الفصل الأخير من الدراسة عنه إختصاراً للدراسة كلها الى حد كبير .

وفي سياق سعيي بالمنهج التحليلي الى فهم المأساة ، ولما كان لا بد من أن أقرن التحليل بتاريخ المأساة في ما نشأت عنه وصارت عليه، حاولت أن أحترم تطور هذا الفن في التاريخ منذ نشأته، فكان أني بدأت بالنظر في الاحتفالات المأسوية التي أدت في اليونان الى ولادة المأساة، من الذيثيرمفوس (ما قبل القرن السابع ق.م.) الى المأتم المأسوي (القرن السادس ق . م .) ، ثم عالجت المأساة اليونانية نفسها ، لدى شعرائها المأسويين الثلاثة ، أسخيلوس (456 ق . م .) ، فسوفوكليس (405ق . م .) فاوريبيد (406 ق . م)، أي على إمتداد القرن الخامس قبل الملاد ، مبيناً كيف تباعدت عن أصولها مع الثاني ، حتى إذا أتى أوريبيد مهّد بمسرحه الطريق الى الدراما ، وهذا ما جعل نيتشه يقول « إن احتضار المأساة كان على يدي أوريبيد . . . » (1) . وهكذا تواكب الى حد بعيد المنهجان التحليلي والتاريخي .

وعمدت ، حين دعت ضرورة التقصّي في التحليل ، الى طريقة المقارنة إذ هي تؤدي الى مزيد من الادراك لما أسعى الى فهمه وإفهامه ، فقارنت ما بين الحدث المأسوي والحادث العادي ، والزمن المأسوي والزمن العادي ، والشعر المأسوي والشعر الغنائي ، والمأسوية والصوفية ، وفي مجال المقارنة ما بين المأساة والدراما إخترت مسرحية « عنترة » لأحمد شوقي وابنت ما يفرقها عن المأساة عامة ، وخاصة في أسلوب البناء والتأليف بالمقارنة مع مأساة « أغاممنون » لاسخيلوس ..

وفي مجال المقارنات تلك وأمثالها كان لا بد لي أحياناً من التضحية بالتطور التاريخي حين تجري المقارنة بين موضوعين أحدهما في غير موقعه الكرونولوجي ، شأن ما فعلت

Ibid., P. 73. (1)

حين أجريت مقارنة ما بين الاحتفالات المأسوية في اليونان ومثيلاتها في الشرق الاوسط الحديث ، وهي إحتفالات لم يتحدث فيها باحث قبل القرن التاسع عشر ، وما تزال تمارس في بعض بلدانه ، وفي طليعتها « الزار » المصرى وهو قريب الشبه بالذيثيرمفوس ، و« العاشوراء » وهي قريبة الشبه بالمأتم المأسوي في اليونان القديمة . وكان الكلام في الزار والعاشوراء في غير موضعه التاريخي ، ولكنه أدّى الى مزيد من الايضاح للاحتفالات المأسوية والمأساة ، خاصة وإن بقاء ذينك الاحتفالين حيّين في يومنا الحاضر فرصة ثمينة لاستطلاع تلك الاحتفالات على حقيقتها الحيّة ، وللتأكيد على توفر المناخ النفسي الصالح لاحتضان الوعي المأسوي في تراث الشرقيين أيضاً . وهذا ما جعلني ألحّ في تحليلهما (1) أكثر من الحاحي على تحليل الاحتفالات الشبيهة التي عرفها الشرق الأوسط القديم ومنها إحتفالات مصر الفرعونية بمقتل أوزيريس وبعثه ، وجبيل لبنان بمصرع ادون وعودته الى الحياة ، وهي إحتفالات لفظت أنفاسها في القرون الاولى للمسيحية (2) .

أما في « الخاتمة » ، فقد اقترحت ، من باب تلخيص الكتاب ، تحديداً للاحتفال المأسوي ، وآخر للمأساة ، وثالثاً للدراما . . .

---

(1) أتيح لي حضور إحتفالات العاشوراء في بلدة النبطية ، جنوب لبنان ، وفي القاهرة رايت بعض الأشكال الباقية من الزار . . .

(2) Aslan, O., L'art du théâtre. Paris, Ed. seghers, 1963, P. 38, 43.

أهم المفردات وأسماء الاعلام اليونانية الواردة في الدراسة

1 -	Ἄδραστος	اذراستوس ، ادراست[1]
2 -	Αἴσχυλος	اسخيلوس
3 -	Ἀνθρωπο-φαγία	انثروبوفاغيّا (أكل لحم البشر)
4 -	Δια-σπαραγμός	ذياسبراغموس (تمزيق الضحية ارباً ارباً)
5 -	Δι-θύραμβος	ذيثيرمفوس
6 -	Διονυσία	ذيونيسيّا (أعياد ديونيزوس)
7 -	Διόνυσος	ديونيسوس ، ديونيزوس
8 -	Δρᾶμα	ذراما (عمل ، مسرحية)
9 -	Εὐριπίδης	افربيذيس ، أوريبيد
10 -	Ἔξ- αρχος	اكسرخوس ، اكزرخوس
11 -	Ζεύς	زفس (جوبيتر)
12 -	Θεός	ثييوس (اله)
13 -	Θῆβαι, Θήβη	ثيفي ، ثيبا ، طيبة
14 -	Ἱστορία	اسطوريّا، اسطورة (خبر، قصة، تاريخ)
15 -	Κάθαρσις	كاثرسيس (تطهير)
16 -	Καθαρτής	كاثرتيس (مطهّر)
17 -	Καιρός	كيروس (صدفة)
18 -	Κλεις θένης	كليسثينيس ، كليستنيس
19 -	Κωμωδία	كوموذيّا (كوميديا)
20 -	μανία	مانيّا (جنون)
21 -	μίμησις	ميميسيس (محاكاة)
22 -	μῦθος	ميثوس[2]
23 -	παρά-δοξος	باراذوكسوس (مفارقة)[3]
24 -	Πεισί- στρατος	بيسيستراتوس ، بيزسترات

25 -	Πίνδαρος	بينداروس ، بندار
26 -	σεμνότης	سمنوتيس (جلال)
27 -	Σικυών	سيكييون ، سكيونا
28 -	Σοφοκλῆς	سوفوكليس
29 -	σώ-φροσύνη	سوفروسيني (اعتدال)
30 -	Τράγικός	تراغيكوس (نسبة الى التيس أو تراجيدي ، مأسوي)
31 -	Τράγος	تراغوس (تيس)
32 -	Τραγ- ῳδία	تراغوذيّا ، طراغوذيا (مأساة)
33 -	Τραγ ῳδικος	تراغوذيكوس (شاعر أو ممثل مأساة)
34 -	Ὕβρυς	ايفريس ، افريس (تطرف)
35 -	φύσις	فيسيس (طبيعة)
36 -	Χορός	خورس ، خورص
37 -	ὠμο- φαγία	أوموفاغيّا (أكل اللحم نيئاً)

ملاحظات :

1 ـ جعلت اللفظ المألوف بعد اللفظ الحرفي للكلمة اليونانية ، فـ« اذراستوس » هو اللفظ الحرفي للكلمة اليونانية ، أما « ادراست » فهو اللفظ المألوف . . .

2 ـ آثرنا الابقاء على الكلمة ، بلفظها اليوناني فلم نترجمها بالخرافة أو الاسطورة (راجع حول ذلك الفصل التاسع من الدراسة) .

3 ـ تعني الكلمة اليونانية أصلاً ما هو عكس أو ضدّ(Παρὰ) العقيدة(Δoxoς) فيصحّ ترجمتها الغلط أو المغالطة . أما في اصطلاحات المأساة فتعني قيام الحقيقة الواحدة أو الواقع الواحد على وجهين مختلفين بينهما « فرق » جوهري ولكن لا ينفي أحدهما الآخر ، ولا هما معاً يناقضان ما قام عليهما من حقيقة أو واقع . مثال ذلك أن أورست يمثّل مفارقة مأسوية اذ هو مجرم (قتل أمه . . .) بطل (. . . ثأراً لأبيه) في الوقت نفسه . (راجع في ذلك نهاية الفصل الثالث) .

الفصل الأول

الاحتفالات المأسوية في اليونان

نشأت المأساة اليونانية عن إحتفالات مأسوية ذات شكل فج . وقد هيّأت لنشأتها نزعة اليونان ، في القرن الخامس قبل الميلاد ، الى تحديد تلك الاحتفالات ، وتنويعها ، ونفحها بروح الأدب[1] .

وإن أفضل ما نملك من علم بتلك النشأة تناهى إلينا في نصين أولهما للمؤرخ هيرودوتس ، والثاني لأرسطو . والرجلان يونانيان ، عاصر أولهما ولادة المأساة وتطورها[2] ، أما الثاني فقد كانت عروضها ما تزال تقام في أيامه بعد قرن من الزمان على ولادتها[3] . وعلى رغم أن تصريح أرسطو بأن المأساة نشأت عن إحتفالات الذيثيرمفوس لاحق لتلميح هيرودتس الى أنها نشأت عن مأتم البطل اليوناني ادراست ، فإننا نتناول بالتحليل ، في هذا الفصل الأول من دراستنا ، ما قال أرسطو ، أولاً ، والسبب أن الذيثيرمفوس يرقى الى القرن السابع ق . م . ، فيما كان الاحتفال بمأتم ادراست يقام في القرن التالي له . ولّما كان لما أتى على ذكره الرجلان علاقة أصيلة بديونيزوس ، فإننا سوف نعرض لما بين اله الخمرة هذا والمسرح عامة ، والمأساة خاصة ، من أسباب . ومن هذه الاسباب ، كما سنرى بالتفصيل ، حلول الـ « مانيّا » في المحتفلين ، وألمانيا نوع من الجذب الروحي تجعل من حلّت به « يحاكي » الاله (ديونيزوس) وهو قطب إحتفالات الذيثيرمفوس ، أو البطل (ادراست) وهو قطب المأتم المأسوي . وتلك المحاكاة تعبر عنها الكلمة اليونانية « ميميسيس » وفيها المعنى البدائي الاصيل لما نعنيه بقولنا اليوم « التمثيل »، ذلك لأن التمثيل قوامه أن « يتقمص » الممثل الشخصية المسرحية أو أن « تحل » هذه في ذاك . ولما كان نجاح مسرحية اليوم يقاس بمدى التعاطف الذي ينشأ بين

---

(1) jeanmaire, h., Dionysos. Paris, payot, 1970, P.331.

(2) يصغر هيرودوتس ـ وهو « أبو التاريخ » ـ (480 ـ430 ؟ ق . م .) أسخيلوس وهو « أبو المأساة »ـ (525 ـ456 ؟) بحوالي نصف قرن ، ويصغر سوفوكليس (496 ـ405) بحوالي ست عشرة سنة ، وهو من جيل أوريبيد إذا صحّت ولادته هو ايضاً سنة480 . . .

(3) بين وفاة أوربيد (406ق . م .) وولادة أرسطو(384) إثنتان وعشرون سنة .

الممثل والجمهور ، فإن هذا « التعاطف » هو الوريث « العلماني »، إذا جاز التعبير ، « للتجاذب » الروحي الذي كان ينشأ بين القائمين بالاحتفالات المأسوية والاله أو البطل ، قطبي هده الاحتفالات . . .

وفي تحليل الاحتفالات المأسوية في اليونان ، ونعني الذيثيرمفوس والمأتم المأسوي ، وما يتصل بها من « مانيّا » ، و« ميميسيس »، وعلاقة بديونيزوس ، و« تعاطف »، سوف تطالعنا الاعتبارات الاولى ، والأصيلة ، التي تضعنا على طريق المأساة . . .

الذيثيرمفوس[1]

في رأى أرسطوأن الأنواع الأدبية لا تبدأ كاملة ، بل هي تسعى رويداً رويداً الى إمتلاك هويتها مع توالي الشعراء على النسج حولها في سعي منهم ، يعونه أولا يعونه ، الى البلوغ بها مبلغ التمام . وهكذا يلتقي النوع الادبي وطبيعته الخاصة ، أو الـ « فيسيس »، ويستقر عليها . وهذا الرأى واضح في قوله ، في كتابه « فن الشعر » « . . . ولقد نشأت المأساة في الاصل إرتجالاً على يد مؤلفي الذيثيرمفوس . . . ثم نمت شيئاً فشيئاً بإنماء العناصر الخاصة بها ، وبعد أن مرّت بأطوار عدة ، ثبتت واستقرت ، لما ان بلغت كمال طبيعتها الخاصة . »[2] .

المأساة ، إذن ، في رأي الفيلسوف اليوناني ، مثل الكائن الحيّ ، تنمو وتتدرج حتى البلوغ . وهي ، مثل الكائن العضوي ، ذات عناصر مختلفة تسعى الى التآلف في وحدة عضوية . ويلفتنا في قوله رأي واضح صريح وهو أن المأساة نشأت إرتجالاً على يد مؤلفي الذيثيرمفوس ، وأنها نمت بإنماء عناصرها . . . فما هو الذيثيرمفوس ؟ وما العناصر النامية فيه والتي أصبحت من بعد عناصر المأساة ؟

لا بد أن يكون في الذيثيرمفوس شيء من روح المأساة ، وبعض عناصرها ، والا فكيف يصح إعتباره النواة الاولى للمأساة ؟ . والواقع أنه إحتفال يقوم على خليط من رقص وغناء ، وعلى التضحية بحيوان ، كان يؤديه خورص في أعياد الاله ديونيزوس عند اليونان . وقد مر بمرحلتين ، الاولى مرحلة النوع البدائي ، والثانية من بعد ، مرحلة النوع الأدبي .

---

(1) أصل الكلمة « ذيثيرمفوس » مجهول . وكانت تطلق صفة على ديونيزوس أو كانت لقباً من القابه ولا نعرف لها معنى أكيداً .

(2) أرسطوطاليس ، فن الشعر ، ترجمة ع . ر . بدوى . . . المقطع1449 أ ، 10 من نص أرسطو .

أ ـ الذيثيرمفوس البدائي :

أما الذيثيرمفوس البدائي فكان يؤديه خورص من المحتفلين ، راقصين ومنشدين ، وكان هذا الخورص دائرياً ، أي يدور أفراده في حلقة حول مذبح أقيم في الوسط . وكان يربط فوق المذبح الحيوان المعد للتضحية . وكان الحيوان عادة ثوراً أو تيس معزى ، يمثل إله الخصب ديونيزوس . (1) . وما اختيار ذينك الحيوانين إلا لما يتصفان به من طاقة على الاخصاب . . .

يبدأ الاحتفال بإشارة من قائد الخورص ، أو « الاكزرخوس »، أما الغناء فنواح وعويل ، يصحبهما نفخ في الناي ، وقرع الطبول ورنين الصنوج . ويرتجل الأكزرخوس اللازمة أولاً ، ثم المقاطع الأخرى . وبين مقطع وآخر يردد أفراد الخورص اللازمة نفسها . وتتصاعد حركة الرقص رويداً رويدا ، وعلو الأصوات بالغناء حتى يبلغ المحتفلون حالة من الـ « مانيّا » . وألمانيا « جنون مقدس يقذفه الاله في صدر الانسان » إذاك ينقضّ المحتلفون على الحيوان ، يمزّقون لحمه ، ويأكلونه نيئاً ، ويلعقون بأفواههم دمه الساخن . كانوا يمزّقونه حيّاً أو توأ بعد موته ، فيما كان لا يزال ينتفض(2) . . .

وهذا الاحتفال كان يجري ما بين القرنين السابع والسادس قبل الميلاد في جزيرةكريت ، وفي مدينة كورنثيا اليونانية . (3) . . وقد لقي إنتشاراً من بعد ، وبقي الاقبال عليه ناشطاً حتى العصور الاولى للمسيحية . ففي نص للكاتب اللاتيني فيرميكوس ما ترنوس ألّفه للنيل من الوثنية ، في القرن الرابع للميلاد ، في حكم الملك قسطنطين ، خبر مؤداه أن أهل جزيرة كريت كانوا ما يزالون حتى ذلك التاريخ « يعلنون الحداد على الاله ديونيزوس ، في ذكرى موته ، مرة كل سنتين . وكانوا في بعض أيام الحداد . . . يقطعون بأسنانهم ثوراً حياً ، ويرسلون في عزلة الغابات هتافات صاخبة ، ويزعمون أنّهم بلغوا بهذيانهم الجنون . . . » (4) .

---

(1) راجع حول ديونيزوس وقصته وما يمثل في روع اليونانيين .
Dictionnaire illustré de la Mythologie grecque et romaine . Paris, «les Belles lettres», 1948, «Dionysos».

(2) Platon, Phèdre, 228b, 244-245a, 253a, in«Platon, œuvres complètes», traductionE. Chambry, «Classiques Garnier», Paris, 1936.

(3) jeanmaire, h., Dionysos... chap. 6, par. 4.

(4) Ibid. P. 257

(5) Ibid. P. 257

وهذه ، علاوة على ما ذكرنا ، ملاحظات تلقي الضوء على روح الذيثيرمفوس البدائي وشكله :

أولاً ـ أن « المانيّا » ، أو الجنون المقدس ، كانت في عرف اليونان قوة يخافون منها ، ويرغبون فيها . إنها « داء مقدس »، ونوع من الجذب الصوفي ، أو وسيلة إتصال بالآلهة . وهي تقود صاحبها الى حالة يعبرون عنها بحرف الجر« ان » بمعنى « في الشيء »، وبكلمة « ثيبوس » أى « إله ». فهي إذن حالة إنسان حلّ فيه إله . (1) . وهي قد تجعل الانسان يتنبأ ، أو يأتي بأمر خارق ، فيشعر الناس لديها « بالثامفوس » أو الرعب المقدّس . . والأشخاص الذين تحل فيهم ألمانيّا كثير عددهم في المسرح اليوناني القديم . فعند أسخيلوس نجد اورست وكاسندرا ، وعند سوفوكليس نجد اياس ، وعند اوريبيد نجد « بانتي » (2) . في مأساة « هيركليس مغيظاً » لاوريبيد مثلاً نجد البطل هذا حلّت فيه « ليسّا » . ربة الغيظ ، فقتل أطفاله وإمرأته . (3) . تقول ليسا قبل ذلك :

لن تكون الأمواج الهادرة ، ولا زلزال الأرض ، ولا سهم الصاعقة حين ينقضّ زارعاً المخاوف . . . بأسرع مني حين أخترق صدر هيركليس ».

ويبدو أن الذيثيرمفوس إحتفال الغاية منه الحصول على مكاسب المانيا من جذب واستنارة وقدرة على كشف الغيب والتنبؤ ، دون السقوط في محاذيرها . وذلك جعل أفلاطون يدعوها لا الداء المقدس ، بل « أرقى سموّ بالروح » (4) .

ثانياً ـ إن أكل لحم الضحية وشرب دمها ، والضحية تمثل إله الخصب ، إنما هما طريقة لجعل الاله يحل في المحتفلين ، بلحمه ودمه . اذاك يصبحون هم هو ، أو يحل فيهم ما يمثل الاله من قدرة . وتلك الوليمة إسمها باليونانية « الاوموفاغيّا » (ترجمتها أكل

---

(1) باليونانية ἐνθουσιασμός و(بالفرنسية) (الحماسة) Enthousiasme منها وتعني الحماسة والالهام ، وتعني ἔν-θεός (الملهم من الآلهة) أو « المسكون » .
أنظر : الأب ايزيدور أبو حنا ب م ، تعريب محاورة في الشعر لافلاطون . لبنان صيدا . مطبعة الرهبانية المخلصية ، 1938 ، التعليق 2 صفحة 16 :
« . . . وخير وضع لتأدية الكلمة اليونانية ἐνθουσιασμός بكل قوتها المعنوية وضع الالهام لأنه من فعل لهم العبراني ومعناه ، دفع ، حمس ، ويغلب على الظن أن هذا الفعل يشتق من مادة « أيل أو الوه وجمعه الوهيم : اله الهة « لأنه يدل على صلة المخلوق بالخالق ، ولأن الاسماء في اللغات الساميّة مصادر الافعال . فيكون معنى الالهام دفع أو تحميس أو تلقين الله للانسان . . . » .

(2) راجع « اغاممنون » لاسخيلوس ، و« أياس » لسوفوكليس ، و« بانتي » لاوريبيد .

(3) Euripide, héraclès furieux, Vers 856-887

(4) Cahiers de la compagnie Renaud-Barrault, 11e cahier. Paris, julliard, 1955, p. 60 .

اللحم النيء). وسر الاحتفال ، رقصاً وغناء ، أو سحره - بالمعنى الاصيل للكلمة - إنه يستدرج الاله الى الحلول في الضحية ، فتصبح الاوموفاغيّا تناولا له . ولعل ذلك يجد أصوله الأولى في الانتروبوفاغيّا (ترجمتها أكل لحم الانسان) حين كانت الضحية من البشر . وقد اكتشف علماء العاديات أقدم دليل على الانتروبوفاغيّا في مغاور صينية تبعد قرابة إثنين وأربعين كيلومتراً عن مدينة بيكين حين عثروا على جماجم فارغة ظهر واضحاً أن الدماغ سحب منها سحباً وأكل عله يمنح الاكلين صفاته السحرية(1) .

ثالثاً - في مأساة لاسخيلوس ما بقي منها غير مقطعين ، يعدّد الشاعر في أحدهما الالآت الموسيقية المستعملة لاثارة الماًنيّا . فإذا هي « البومبيكس » أو ناي« ينبعث منه لحن يشعل الغيظ » . والكوتيلات ، وهي صنّاجات من النحاس « تبلبل العقل » . والطبول ، و« البسالمي » وهو « مزمار صوته حاد جداً » . و« الرومفي » وهو منفاخ يدار بسرعة فيمتلىء هواء ثم متى خرج الهواء أرسل صوتاً أشبه بخوار الثور . (2) . . .

ب - الذيثيرمفوس الأدبي :

وفي سعي الذيثيرمفوس الى طبيعته الخاصة تطور مع الزمن فنشأ عنه من بعد نوع أدبي ، في مدن البيلوبونيز اليونانية ، ثم تبنّته مدينة أثينا نفسها في أيام الطاغية بيزسترات (561 ق . م . ؟) . هذا لما حكم أثينا وكان من غير الأعيان والنبلاء ، راح يبحث عمّا يرضي به العامة من فلاحين وبحارة وجنود وتجار صغار . ولما كان هؤلاء يكرمون ديونيزوس ، ويحتفلون بأعياده « الديونيزيات » في الحقول ، خارج أسوار المدينة ، فقد سمح لهم بإقامة تلك الأعياد في المدينة نفسها أيضاً . وقد أغضب ذلك أرستقراطيّي أثينا إذ كانوا يحتقرون ديونيزوس ، فهو في عرفهم إله « بربري من الشرق »(3) . وفي الأسطورة أنه تجوّل في البدء في مصر وآسيا الغربية حتى الهند ، يعلم الناس زراعة الكرمة وعصر العنب خمراً ، ثم عاد الى أوروبا عن طريق تركيا اليوم . . . وكان الذيثيرمفوس في قائمة الاحتفالات في أعياد الاله . ففي أوائل الربيع من كل سنة يجري تطواف في أثينا يشترك فيه الشعب يتقدمه كهنة ديونيزوس ، وينتهي عند سفح هضبة الاكروبول حيث هيكله .

---

(1) James, E.O., LA RELIGION PREHISTORIQUE, PARIS, Payot, 1959, Ch. I.

أخبرني مبشر إيطالي كان في الكونغو أبان الحرب الأهلية التي نشبت فيها في الستينات من هذا القرن أن أبناء قبيلة « السيمبا » حين قتل زعيمهم باتريس لومومبا ووقعت جثته بين أيديهم ، أكلوا قلبه وكبده ، إيماناً منهم أن روح الزعيم تحل فيهم إذا هم « أكلوه » . وحين فعلوا أقبلوا يواجهون رصاص المرتزقة من رجال خصمه تشومبي بالسهام والرماح في جرأة جنونية . (المؤلف) .

(2) Cahiers de la Compagnie... p. 62.

(3) Robert, Fernand, la Littérature grecque. Paris, P. U. F., («Que sais-je?») 1963, p. 32

هناك تجري مباريات في الذيثيرمفوس ، ولكن في شكل أدبي متطـور ، وتنحـر عشرات الثيران وتمنح الذبائح جوائز للمجلّين[1] . وقد إحتفظ هذا النوع الأدبي بالخورص الدائر بالرقص والغناء حول مذبح الاله. لكن الغيت الاوموفاغيا البدائية . والغي ارتجال الشعر والغناء والرقص . وكانت الفرق المتنافسة تتأهب له طويلا . ومن الشعراء الذين نظموا سلفا الشعر المغنّى ، بندار ، وسيمونيدس . وفي قول للمؤرخ هيرودوت ان « اول من نظـم شعـر الذيثيرمفـوس ، ولقنـه تلقينـا ، هو الشاعـر «آريون» وكان ذلك في مدينة كورنثيا »[2] . وواضح من قوله « لقنه تلقينا » ان قد بطل مع آريون الارتجال .

وقد وصلنا من شعر بندار ، من القرن السادس ق . م . ، مقطع من ذيثيرمفوس كان قد نظمه ، يفيد أن حركة الخورص كانت تبدأ بطيئة متثاقلة ، يؤديها الخوريون وهم منحنون الى الأرض ، يردّدون هتافات رتيبـة موقعـة على خطواتهـم أو يوقعـون عليهـا خطواتهم . ثم تدّب الحماسة فيهم قليلاً قليلاً حتى تبلغ ذروتها ، فإذا بهـم « يخلّعـون أعناقهم في سرعة البرق ، ويطلقون صيحات الهذيان ، والهلّليلويا . . . »[3] . . . ولا شك في أنهم كانوا لا ينفرط عقدهم الا وقد تساقطوا من العياء ، أو غشي عليهم . وهذا الغشيان من تعب كان في الذيثيرمفوس البدائي دلالة على بلوغ المحتفلين حالة الجذب ، أو حلول الاله فيهم ، أو بلوغهم حالة المانيا . . .[4] .

ج ـ الذيثيرمفوس والمأساة :

حين ربط أرسطو نشأة المأساة بالذيثيرمفوس إكتفى بالتلميح ولم يوف قوله حقه من الشرح والتفسير . لكن نظرة بسيطة الى النوعين ترينا أن بينهما عناصر مشتركة . فهناك الخـورص ، الـراقص المغنّـي ، وعلى رأسـه الاكزرخـوس وقـد صار في المأسـاة « الخوريغوس » أو قائد الخورص . وكانت تقام في وسط المسرح التي تمثل عليه المآسي في أثينـا « التيميلي » وهـي على شكل مذبـح ، ولا بد أنهـا صورة باقية عن مذبـح الذيثيرمفوس . . وإذا كان يربط بين هذا والمأساة عنصرا الرقص والغناء ، فمن أين أتت المأساة بالحوار ؟ ثم أن المأساة تخلت عن ديونيزوس ، فما عرضت حياته أوجانباً منها ، حتى لقد درج في أثينا مثل عامي يقول « ماذا بقي لديونيزوس ؟ » صار يقال في من حنث وعداً ، أو دار حول موضوع ولم يوفّه حقه . واصل المثل إمتعاض العامة في المدينة من مؤلفي المآسي وقد عالجوا مواضيع لا تمت بسبب من الاسباب الى ديونيزوس . . .

---

jeanmaire, h., Dinoysos... p. 342. (1)

Ibid. P. 237. (2)

Ibid. p. 239. (3)

Ibid. p. 239. (4)

هذه الثغرة الواضحة في علاقة المأساة بالذيثيرمفوس جعلت المؤ رخين يبحثون عن إحتفالات أخرى عرفها اليونان ، لعل فيها بذور ما بقينا نجهل من أصول المأساة ونشأتها . وقد وجدوا ضالتهم في نص لأبي التاريخ هيرودوت . . أو بعض ضالتهم .

مأتم البطل أدراست :

في المقطع السابع والستين من الكتاب الخامس من تاريخ هيرودوتس ورد ما يلي . . . « كان أهل مدينة سكيونا يخصون البطل أدراست بأنواع عدة من الاكرام ، وكانوا يحتفلون بالآمه بواسطة الخورص المأسوي ، وإنهم ما كانوا يكرمون ديونيزوس بل أدراست نفسه . وقام كليستين فحوّل الخورص المأسوي الى ديونيزوس ، وحوّل الباقي من الذبيحة الى ميلانيبوس . . . » (1) . وتفسير ذلك كما نعرف من المؤ رخ نفسه أن كانت بين المدن اليونانية الثلاث سيكيونا وثيبا وأرغوس مشاحنات ومخالفات . وقد حدث في القرن السادس ق . م . أن أهالي أرغوس طردوا من المدينة مواطنهم أدراست ، فلجأ الى مدينة سكيونا . وقام خلاف بين سكيونا وثيبا ، فجيّش ادراست حملة من أهل سكيونا وحمل على ثيبا . ولسوء حظ البطل فقد هزم جيشه ، وقضت عليهم ثيبا جميعاً فلم يسلم غير ادراست نفسه . وعاد الى سكيونا وحده ، مجرّحاً ، ممزق الثياب ، يحكي قصة الحملة الخاسرة ، ويتوسّل أن تقبله المدينه من جديد لاجئاً إليها . ويبدو أن أهل سكيونا عطفوا على البطل العاثر الحظ ، وأبقوه بينهم ، ومن بعد موته ، كرموا ذكراه ، وصاروا مرة في العام يقيمون له مأتماً إحتفالياً يمثّلون فيه مأساته تمثيلا . . . ولما تولّى من بعد الطاغية كليستين حكم مدينة سكيونا ، بعد أن قاد حزب الشعب في ثورة على ارستقراطية المدينة ، أراد أن يلغي عادة تكريم ادراست بحجة أنه بطل أجنبي وما عطف عليه أصلاً نبلاء المدينة ، وعزم على أن يخلي سكيونا من رفات ادراست . ونهته عرافة عن ذلك . ولعله لمس أن أهل سكيونا إعتادوا ذاك النوع من الاحتفال إذ هم يبكون فيه أيضاً موتاهم الساقطين في حربهم مع ثيبا ، فأتى برفات بطل من ثيبا كان خصماً عنيداً لأدراست في حياته ، إسمه ميلانيبوس ، وبنى له هيكلاً يضم رفاته . ولما كان العامة في سكيونا يكرمون الاله يونيزوس أيضاً ، فإن كليستين ، يقول هيرودوتس « حوّل الخورص المأساوي الى ديونيزوس ، وحوّل الباقي من الذبيحة الى ميلانيبوس » . . .

واضح من كلام المؤ رخ أن إحتفال سكيونا بمأتم ادراست كان يقوم على عنصرين إحتفال طقسي تقدم فيه ذبيحة ، وعرض مسرحي يؤ ديه خورص سمّاه المؤ لف نفسه « الخورص المأسوي » . ولا يذكر هيرودوتس شيئاً عن الذبيحة ولعلها قريبة من ذبيحة الذيثيرمفوس . ولكنه يذكر أن الخورص المأسوى كان يحتفل بآلام البطل في ما يشبه

(1) Hérodote, Histoire d', traduction ph. Legrand Paris, Les Belles Lettres, 1932, Livre v, par 67

الفصول المتعاقبة أولها تمثيل لطرد ادراست من مسقط رأسه أرغوس ، ومن بعد تمثيل لحملته على ثيبا ، وهزيمته ، وعودته وحيداً الى سكيونا . . (1) .

ولنا على مأتم ادراست ملاحظات أيضاً علّها تلقي ضوءاً عليه خاصة في علاقته بنشأة المأساة .

أولاً ـ تعتبر شهادة هيرودوتس أول ما تناهى إلينا عن علاقة الخورص المأسوي بديونيزوس . وهو أول من تحدّث عن خورص « مأسوي ». وقد سبق ذلك بقرن من الزمان تقريباً كتاب أرسطو « فن الشعر ». وإن يكن هيرودوتس ربط الخورص المأسوي بديونيزوس ، وهذا الخورص نواة المأساة الأولى ، فإن أرسطو ربط المأساة كلها بالذيثيرمفوس ، فماذا يعني لنا هذا الخلاف في الرأى بين الرجلين ؟ يعني ذلك دون شك أن المأساة فن نشأ من فنون ، فلا نستطيع حصر نشأتها في فن واحد . وأرسطو نفسه يبدو مقتنعاً بذلك إذ يقول في المقطع نفسه من كتابه « فن الشعر » أن شعراء الملحمة لما « ظهرت المأساة . . . أصبحوا شعراء مآس ». (1449 ، أ ، 5 من الكتاب) ويقول من بعد أنه « لما استفحل أمر المأساة واتسع مجالها صدفت عن . . . أصلها الساطوري واتسمت في النهاية بالجلال ». وبين النصين المذكورين ، ورد قوله « . . فالمأساة ترجع الى مؤلفي الذيثيرمفوس ». وقد بات واضحاً اليوم أن كتاب « فن الشعر » هو أقرب ما يكون الى مجموعة مذاكرات حول الموضوع جمعها تلاميذ الفيلسوف عن دروسه الشفهية وهذا ما يفسرّ بعض ما فيه من نقص في التفسير وتردّد في إبداء الرأى ، على نحو ما رأينا .

ثانياً ـ هل إنطوى الاحتفال بذكرى ادراست على حوار مسرحي ؟ يبدو أن نوعاً من الحوار كان يجري بين النائحين والنائحات ،إذ يتناوبون على تعداد مآثر الميت والآمه ، وقد يطرح قائد الاحتفال سؤ الاً حول هذه وتلك ، فيجيبه فريق من الخورص عن سؤ اله ، أو العكس . (2) . ولعل هذا ما يفسرّ طبيعة السؤ ال والجواب والأخذ والرد التي تميّز الحوار الغنائي الدائر بين الخوريغوس والخورص في معظم المآسي اليونانية . وخير دليل على ذلك المشهد الاخير من مأساة اسخيلوس « الفرس »، وفيه يعود ملك الفرس منهزماً من حربه على اليونان في موقعة سلامين البحرية ، وكان اسخيلوس نفسه (525 ق . م .) قد إشترك فيها . يعود الملك الى عاصمته ، فليقاه الخورص ، وكان قد علم من الرسل بالهزيمة ، وتبدأ بينهما مناحة صاخبة :

الخورص يا ويلاه أن الناجون من جموع رجالك ؟

---

(1) Hérodote, Histoire d', traduction PH Legrand Paris, Les Belles Lettres, 1932, Livre v, par 67

(2) jeanmaire, h., Dionysos... pp. 314-315.

اين القواد . . . ؟

الملك فقدوا . تركتهم هناك . . .

الخورص يا ويلاه . . .

الملك ماتوا . جميع قواد جيشي ماتوا .

الخورص ماتوا ، يا ويلاه ، نعم ماتوا . . . (1)

ثالثاً ـ يبقى عنصر « التمثيل » بحد ذاته . إن يكن كلام هيرودتس يوحي بأن كان يجري في المأتم « تمثيل » لحياة البطل والآمه فليس من إشارة فيه الى طبيعة هذا التمثيل ، أو شخصية المشتركين في تمثيل المأتم . تراهم كانوا يضعون أقنعة على وجوههم ، ويخلعون على جسومهم جلد تيس المعزى ؟ويجعلنا نطرح هذا السؤ ال كلام المؤ رخ نفسه حين قال « الخورص المأسوي »، ونحن نعلم أن كلمة مأسوي في اليونانية نسبة الى المأساة أو « الطراغوذيّا » عند اليونان وقد صارت عند الرومان من بعد وفي اللغة اللاتينية « التراجيديا » . وأصل الكلمة اليونانية مختلف عليه . وإن كان الظن الغالب أنها مؤ لفة من كلمتين ، ومعناها « أغنية التيس » (2) أو بالاصح الأغنية التي يؤ ديها « مغنّو التيس » وهم أفراد الخورص المقنّعون بقناع يشبه تيس المعزى . وهؤ لاء يلقبون أيضاً بالساطير وهم في الاسطورة خدم الاله ديونيزوس أو تابعوه ويمثلون في الغالب أرواح الغابات والتلال وما فيها من خصب ونمو . « والساطير » يتخذون لأنفسهم هيئة هزلية ، قوامها عضو من أعضاء الحيوان كذيل الفرس أو قرن الثور . ويهمّنا أن الخورص المأسوى الذى تحدّث عنه هيرودوتس أصله ، لغة ، الخورص الطراغوذى . (3) . فهل معنى ذلك أنهم كانوا يؤ دون أغنية التيس ؟ أو أغنية الساطير ؟ . أو هل معنى لقبهم أنهم كانوا يؤ دون دورهم رغبة في الفوز بجائزة كانت تيس معزى ؟ أو يعني ذلك أنهم كانوا يؤ دون غناءهم بمناسبة التضحية بتيس ؟ يبدو هذا الإفتراض أقرب الى المنطق حين نتذكّر ضحية الذيثيرمفوس ، وكذلك إذا تذكّرنا قول هيرودوتس المتعلّق بالذبيحة . . .

مأتم ادراست والمأساة :

ما يقدم لنا مأتم ادراست أيضاً في سعينا الى التعرف على أصول المأساة ، ونشأتها ؟ رأينا فيه ما رأينا في الذيثيرمفوس من خورص يؤ دى رقصاً وغناء ، مع نعته صراحة

---

(1) jeanmaire, h., Dionysos... pp. 314-315. Eschyle, Les Perses, derniers vers.

(2) Τράγος تعني التيس ، و ἄδω تعني « غنّى » غناء .

(3) إذا نقلنا χορός Τράγικος « حرفيا فمعنى ذلك « خورص طراغوذى » أي « جوقة مغني التيس » . أما معناها الأدبي فهو « خورص ماسوي » .

بالمأسوي . ورأينا فيه نواة أولى للحوار ، ورأينا فيه تمثيلاً لالآم البطل . وإن يكن أرسطو قد أشار صراحة الى نشأة المأساة من الذيثيرمفوس ، فإن هيرودوتس إكتفى بربط الخورص المأسوي بديونيزوس دون إشارة الى المأساة . ولكن ذلك لم يمنع معظم الباحثين في أصل المأساة من إعتبار كلام المؤرخ اليوناني في مأتم ادراست أهم وثيقة وصلتنا من اليونان القديمة حول نشأة المأساة . (1) . حسبنا لادراك ذلك أن نلقي نظرة على المآسي التي وصلت إلينا لندرك أن المأساة تدور حول بطل أو شخص عظيم قاسى آلاماً كبيرة ، بطل شبيه بأدراست . وذلك واضح من عناوين معظم المآسي اليونانية نفسها ، « اوديب »، « الكترا »، « هيراكليس »، « بروميثيوس »، « اغاممنون ». إن المأساة ، في معنييها الأدبي والمسرحي ، ليست « أغنية التيس » كما شاء لها أصل الكلمة اليوناني ، أو كلمة « طراغوذيّا »، بل هي أغنية الألم . يقول هيرودوتس « إن أهل سكيونا كانوا يحتفلون بالآم ادراست بواسطة الخورص المأسوي ». وذلك ما فعل من بعد مؤلفو المآسي اليونانية الكبار ، فقد إحتفلوا بالآم أبطالهم بواسطة الخورص المأسوي . وليست تعني تلك الالآم معاناة سلبية لعذاب عادي ، بل تعني معاناة لمغامرة كبيرة أو عمل عظيم . وهذه المعاناة ، بسبب أن صاحبها بطل أو ملك أو إنسان خارق ، تصبح رمزاً لكل معاناة مماثلة . فإذا أصاب مثلها رجلاً عادياً من بعد ، هان عليه الامر إذا عرف أن من كان أعظم منه لم يكن بمنجاة منها ، أو هو إتخذ من تصرف البطل تجاهها تصرفاً من المفروض أنه تصرف نبيل ، مثلا لمسلكه هو تجاهها ، أو هو وجد عزاء حين علم أن الألم قدر الانسان ، أو خفّ ألمه حين قارنه بألم البطل ، وعطفه عليه . ولا شك في أن هذا جميعه كان الدافع في سكيونا الى الاحتفال بالآم ادراست ، وفي أثينا الى الاحتفال بالآم أبطال اليونان العظام . ولما كانت المأساة عرضاً مسرحياً فلا بد من جمهور . ولا شك في أن الجمهور الأول لتلك المظاهر المسرحية كان يشارك في الاحتفال بوجدانه ، أو هو كان « يتعاطف » مع الآم البطل . وهذا التعاطف باق حتى اليوم المسعى الأهم في كل عمل مسرحي جادّ . . .

وهذا التعاطف إذا بلغ مداه أصبح أقرب ما يكون الى « الحلول ». يصبح المشاهد مسكوناً بالبطل . وكلما قاسى الجمهور الام البطل المسرحي كان العرض المسرحي ناجحاً . وكذلك الحال في السينما . في مسرحية من مسرح « البولفار » الباريسي الشعبي نالت نجاحاً كبيراً في الخمسينيّات من هذا القرن نرى عاملاً عادياً ذا حدبة ، وقد عاد الى بيته بعد أن شاهد بعض الافلام للمثل الاميريكي كلارك غيبل ، فأخذ يحاول التصرّف مع زوجته نظير ما فعل بطل الفيلم . ولشد ما كانت دهشة المرأة عظيمة حين راحت تسمع

-Méautis, G., Sophocle. Paris, Albin Michel, 1957, p. 9. (1)
-Robert, f., La littératture grecque... p. 32.

من زوجها كلمات الغزل الرقيق ، وترى منه المسلك الأنيق ، والعذوبة البالغة . لقد « سكنه » بطل الفيلم نظير ما كان ديونيزوس يسكن خورص الذيثيرمفوس ، ونظير ما كان ادراست يسكن المحتفلين بمأتمه من أهل سكيونا . وتلك الحاجة في « التمثل » بالأبطال الكبار قديمة جديدة . وإذا كان الانسان البدائي يتمثل في مراحل حياته المهمة بالاله أو البطل الاسطوري ، فإن جماهيرنا اليوم تتمثل أحياناً بأبطال السينما . وهكذا نرى « نجوم الشاشة » المشاهير يملون على الناس طرقهم في العيش والحب والخصومة وأسبال الشاربين و « قصة الشعر » ولبس الثياب . [1]

وهنا لا بد لنا من التساؤل « لماذا كان ديونيزوس ، ولا يزال ، منذ نشأة المأساة ، هو « نجم » الاحتفال المسرحي ؟ كان هو دون سواه من الآلهة « نجم » إحتفالات الذيثيرمفوس وحوّل اليه الطاغية كليستين الخورص المأسوي دون سواه وكانت تقام العروض المسرحية في أثينا ، وأهمها المأساة ، في الديونيزيات أو أعياد ديونيزوس ، وهو يعتبر حتى اليوم إله المسرح ، أو عنوانه ، أو جدّه الاسطوري . لعلّ في الأجابة عن ذاك السؤ ال ما يقرّبنا من فهم روح الاحتفالات المأسوية عند اليونان ، من فهم روح المسرح عامة وروح المأساة خاصة . . .

ديونيزوس والمسرح :

كان ديونيزوس إله الخمرة ، وهو نفسه الاله باخوس الروماني المتمثل غالباً في عنقود العنب . وبالتالي فهو إله النشوة . أمه سيميلي ، بنت قدموس الفينيقي ، مؤسس مملكة ثيبا في اليونان . وفي الميثولوجيا أن زفس ، رب الأرباب ، وهو جوبيتر الرومان من بعد ، تزوّج سيميلي ، مما أثار غيرة زوجته الالهة هيرا ، فوسوست هذه لسيميلي أن تطلب من زفس أن يتجلّ لها في كمال مجده . ولما فعلت سيميلي ، وتجلى لها زفس مشرقاً بالصاعقة – ومن ألقابه أنه رب الصاعقة يمسكها بيده ويضرب بها حيث شاء – إنقض اللهب على سيميلي ، وأحرقها . « وهكذا ولد ديونيزوس من رماد أمه . ولد ضحية لثأر هيرا الرهيب ، مدركاً منذ ولادته أن نعم الآلهة لها حدود ، وأن الحب والكره نصيب البشر ، وأن العالم سر مغلق على العقل البشري . ولد مجلبباً بالمأساة . وقد تكفّلت بتربيته أرواح الغابات ، وربات الفنون ، وكائن أسطوري سكّير إسمه سيلين . ثم تجول في الشرق بصحبة اولئك . وكان يعلم حيث حل زراعة الكرمة ، وصناعة الخمر ، والنشوة . ثم عاد من بعد الى أوروبا ، وراح يفرض على المدن حيث حلّ أن يؤدى له

---

(1) راجع حول ذلك =
Picon, G., Panorama de la nouvelle littérature françaice. Paris, Gallimard, NRF, 1960, p.299.

الناس عبادة عنصرها الاساسي نوع من الاحتفال المسرحي . ومن عصاه ، ضربه بما يشبه الجنون وجعله يأتي أعمالاً رهيبة نظير ما فعل بنساء مدينة ناكسوس إذ جعل قوة رهيبة تحل فيهن ، فمزّقن أطفالهن الرضّع . وهذه القوة الرهَيبة هي ألمانيًا . وكأني به يذكر البشر بأن من الغرور والغباء الكفر بديونيزوس ، وما يمثله ، كما أنه من الغرور والغباء الرغبة في النظر إلى زفس في تمام مجده . وكأن معنى ذلك أن من الخير للانسان أن يتسامى عن الام الوجود بالنشوة ، وإن لا يثق بقدرة العقل على إختراق أسرار الكون والآلهة ». (1) . ولعل هذا ما يفسرّ إحتقار النخبة في أثينـا لديونيزوس، فيما كان الهم المفضّل « أبوللون » إله العقل ، وما يفسرّ إقبال العامة من الناس البسطاء على إعتباره الاله الشعبي دون منازع . وقد عرفنا أن طاغية سكيونا كليستين وطاغية أثينا بيزسترات من بعد ، وكانا من الشعب ، وقد تنكّرت لهما أرستقراطية المدينتين ، حاولا كسب رضى الطبقات الشعبية عن طريق تكريم ديونيزوس والاحتفال به . . . ولما كان ديونيزوس إله الخمرة والنشوة فقد صار إله الخصب ، خصب الخيال والعاطفة ، والخصب الجنسي . وهذا ما جعل الاقدمين يمثلونه بالثور وقد عقد حول قرنيه دالية من العنب .

إن إله المسرح إذن هو إله تخطّي الذات العادية ، تخطّي المنطق البارد ، وإله الشعر المنفلت من قيود الاقيسة العقلية ، وإله إطلاق العواطف من عقالها ، إلـه التحـرّر من الرواسب الذهنية والتقاليد . إنه أخيراً إله ما يسمّونـه اليوم بالسيكودرامـا أو المسرح في خدمة المصابين بالكبت والعقد النفسية حين يطلب منهم الطبيب النفساني المعالـج أن يرتجلوا نشاطاً مسرحياً يطلقون فيه العنان لمشاعرهم الدفينة ، حتى إذا « حلّت » فيهم أو « سكنتهم » روح ديونيزوس المنعتقة أعتقهم من آفاتهم . والامم التـي تشجـع المسرح اليوم ، أو توجّهه ، أو تخاف منه وتضطهده تعرف أنه « متنفّس » إنساني وشعبي من الطراز الأول . اليس هذا ما أدركه ، بحدس ديني سياسي عميق ، الطاغيتان اليونانيان كليستين وبيزاسترات ؟ اليس الانطلاق بالنفس حتـى مداهـا الأبعـد هو ما سعـى إليه خورص الذيثرمفوس والمأتم ؟ .

تلك تبدو لنا روح المسرح ، أو روح التخطّي الديونيزى ، في دفع الانسـان الى بلوغ ـ أو مشاهدة انـاس يبلغون ـ أقصى مدى في الحب والكره والغضب ، والفـرح ، والخوف ، والشراسة والقسوة ، والجريمة ، في عالم لا يعوق الانسان فيه أي عائـق من المحرمات الدينية أو الاخلاقية أو الاجتماعية أو السياسية . « ما يطلبه الانسان من العمل المسرحي هو رؤ ية هذا العالم حيث الانسان قادر على أن يكتشف نفسه ». (2) . وهذه

Touchard, P. -A., Dionysos. Paris, seuil, 1952, Pp. 12 (1)
Ibid. P. 13... (2)

الرغبة في بلوغ « الفعل » المطلق المتحرّر تكشف عن رغبة أخرى اعمق في الانسان وهي الرغبة في الحرية . وقد كانت الحرية للانسان دائماً خاصة يتمتّع بها الالهة وحدهم . الآلهة وحدهم قادرون ، بحرية مطلقة ، على تحقيق ذواتهم أو رغائب الذات ، التحقيق الكامل . وإنه من المؤكد اننا جميعاً نخضع ، في أي مجال كان ، لقيود تحد من حرية تصرفنا . فإذا المسرح - أو الرواية أو الحلم - تمنحنا شعوراً بالتعويض عن الحرية . ولكن تلك « الحرية » لا تبلغ كمالها إلا بالمسرح . ذلك أن الرواية مثلاً يبقى أشخاصها غائبين عن حواسنا ، نتخيلهم تخيلاً ، فيما نرى أمامنا ونسمع بآذاننا أشخاص العمل المسرحي فوق الخشبة .

لماذا ينشط المسرح في فترات إستقرار الحضارة والسلام ؟ ولماذا نراه يحتضر في فترات الحروب والثورات ؟ في تفسير ذلك ، على ضوء ما مر بنا ، أن الحضارة المستقرة تفرض على الفرد قوانينها الحاسمة ، وبالتالي فهي تكبّل حريته بقيودها الاخلاقية والاقتصادية والسياسية ، فتنمو اذاك رغبة الفرد في التحرر من تلك القيود ولو صورياً ، فيلجأ فيما يلجأ إليه من « متنفسات » ، الى المسرح ، خاصة وأن التحرر بالمسرح لا يمسّ في النهاية بناء الحضارة القائم ولا يسيء الى إستقرارها . وهذا ما يفسر إزدهار المسرح في الطبقات البورجوازية الحريصة على ما تمنحها الحضارة القائمة من مكاسب . فقد إزدهر المسرح اليوناني القديم بعد حروب اليونان مع الفرس وإنتصارهم وإستقرار حضارتهم . وإزدهر من بعد في العصر الاليزابيتي في إنكلترا ، مع شيكسبير ورفاقه ، بعد أن خضعت البلاد لحكم مركزي قوي . وكذلك فقد إزدهر المسرح في فرنسا لويس الرابع عشر في رعاية ملك قوي . . . أما في فترات القلاقل والحروب فإن بناء الحضارة يتفسّخ ويتيح بالتالي للفرد مجالاً رحباً لتفتّق رغباته في البطولة والجريمة والثأر ، وأقصى الحب ، وأقصى الكره [1] .

وهذه الروح الديونيزية ، أو روح المسرح ، أو روح التخطّي الديونيزى ، وجدت أفضل تعبير عنها في المأساة اليونانية . ذلك أن أبطال المآسي أناس خارقون ، إنهم ملوك (اغاممنون) وأنصاف آلهة ممن يتحدّرون من إله إقترن بإمرأة من البشر أو العكس (هيراكليس)، وأمراء (اورست)، وبالتالي فإن روح التخطّي عندهم أبعد مدى ، وأوفر إمكانات . البطل في شيء هو من بلغ بهذا الشيء أقصاه . فالبطل الوطني من بلغ في الحس الوطني والعمل الوطني أبعد حدّ أو مبلغ التضحية . وبطل العلم من كرّس نفسه للعلم حتى الانسحاق والتضحية بما عداه ، وكذلك شأن البطل الرياضي أو بطل المصارعة الحرة أو بطل الشطرنج ، أو بطل الفضاء . وكان اليونان يؤمنون بأن الانسان

Ibid. P. 15. (1)

مجبول بطبيعة خاصة أو طبع خاص ، وإن طبع البطل أقوى وأعنف . والطريف أن الكلمة اليونانية الدالّة على ذلك هي كلمة « خاركتير » ومعناها الحرفي « الطبع » أو الختم ، كما هي الحال في العربية . والبطل في المأساة من خضع لطبعه فما خانه حتى العمى . وهذه الحالة من التطرّف في الاخلاص للخاركتير كان يسمّيها اليونان « الافريس »، وكانوا يؤمنون بأن الافريس مخلوق حي في تصرّف الآلهة ، فإذا أرادت هذه القضاء على إنسان رمته بها ، أو هي جعلت الافريس تحلّ فيه فتدفع به الى الهلاك (1) .

ولنا خير دليل على ذلك في مأساة « اوديب ملكا » لسوفوكليس(2) ، خاصة وإن معظم النقاد يعتبرونها المأساة النموذجية . وقصة اوديب في البدء أنه إلتقى عند أبواب ثيبا بأبي الهول ، السفينكس ، رابضاً على صخرة . تقول الاسطورة أن أبا الهول هذا كان يتردد على أبواب ثيبا مرة في العام فيطرح على المارين أحجية عسيرةالحل حتى إذا عجزوا عن فكّ لغزها ، قتلهم . وذات يوم قادت اوديب قدماه الى ثيبا ، فالتقى بأبي الهول ، وطرح عليه هذا الأحجية التالية « من هو المخلوق الذى يمشي في الصباح على أربع ، في الظهيرة على إثنتين وفي المساء على ثلاث .؟». وفكر اوديب وأجاب « أنه الانسان ، فهو طفلاً يدب على أربع وبالغاً يمشي على إثنتين ، وشيخاً على ثلاث ، قدميه والعكاز » فإندحر أبو الهول وسقط عن الصخرة وإرتاحت منه المدينة . وقام أهل ثيبا ، وقد مات ملكهم ، ينصبون عليهم اوديب ملكاً وصار من القابه « حلاّل العقد ». كان من طبع اوديب أو الخاركتير خاصته ، أن يحل العقد وهذا ما جنى من بعد عليه . لأنه سبق أن قتل أباه وتزوّج من أمه . فإذا تخلصت المدينة منه رفعت الآلهة عنها الطاعون . ومن يفك اللغز غير اوديب ؟ . وراح يسعى وراء الرجل المخفي الملعون ، ولما بدأ التحقيق يشير الى أن ذلك الرجل ما هو إلا اوديب نفسه ، ونصح بالكف عن مسعاه ، « ركب طبعه » حتى النهاية ، حتى تأكد له في النهاية أنه هو المطلوب . ففقأ عينيه ، وترك المدينة شارداً في الأرض . . . كان في قدرة اوديب أن يوقف سير التحقيق وهو الملك المقتدر . ولكنه بطل ، ومن طبعه أن يحل العقد المستعصية ، ولو كان ذلك على نفسه في النهاية . . . لقد سببتّ له طبيعته منتهى السلطان حين دحر أبا الهول ثم سببت له هي نفسها منتهى الهزيمة والعار . وسر المأساة في تلك المفارقة ، وهي أن كل قدرة بشرية سلاح ذوحدّين . . . وهذا يذكّرنا بديونيزوس نفسه إذ قد نشأ وتلك المفارقة المأسوية قد طبعت نفسه وكوته بنارها . وذلك أن أمه سيميلي ، كما مرّ بنا ، كانت قد وطّنت النفس على

---

(1) أتت كلمة «caractère» الفرنسية من χαρακτήρ وتعني الختم والطبع Cahier de la Compagnie... p. 58

(2) من شاء مراجعة مأساة« اوديب ملكا » لسوفوكليس بالعربية عليه بكتاب : طه حسين ، من الأدب التمثيلي اليوناني ، سوفوكليس . القاهرة ، دار المعارف ، ؟ .

الاستمتاع بأقصى مجد حبيبها الاله زفس ، فلما طلبت منه وفعل إحترقت بنار الصاعقة . لقد ولد مجبولاً بالمأساة ، مأساة التطرف الى الحد الاقصى ، وصار من بعد هو نفسه روح المسرح ، وبالاخص روح أقصى ما يبلغه فن المسرح ، وأعني المأساة . . .

يعتبر نيتشه في كتابه « ولادة المأساة » أن المآسي اليونانية التي وصلتنا تجمع الى الروح الديونيزية الشكل الابولّوني [1] ومعنى كلام الفيلسوف الالماني أن المأساة تعبّر عن روح ديونيزوس أو روح السكرة والحياة المنطلقة ، في قران رهيب من الموت والحياة ، وأن الشكل الدرامي في المأساة فهو عكس تلك الروح إذ فيه من الانضباط في التأليف والأناقة في اللغة والاصولية في الفن الدرامي ما يجعله بعيداً جداً عن الاحتفالات المأسوية الاولى حيث الارتجال غالب ، وبالتالي جديراً بأبوللون وما يمليه هذا الاله من عقل ورصانة ومنطق . وقد رأينا أن أبولّلون كان إله الخاصة في أثينا ، أو الاله الأثير على النخبة ، فيما كان ديونيزوس إلهاً شعبياً . وقد أشار أرسطو الى أن من خصائص المأساة الجلال أو « السيمونتي »، والجلال بعيد عن ديونيزوس ونشوته ، وقريب من أبولّلون . إذن فإن المأساة ، وإن تكن قد نشأت من الاحتفالات المأسوية القديمة ، الذيثيرمفوس والمأتم ، وإن تكن قد ورثت من تلك الاحتفالات لا روحها وحسب ، أو روح ديونيزوس ، بل بعض عناصرها من خورص راقص مغنّ وشيء من الحوار ، تبقى في شكلها المنضبط وبنائها المرصوص عمل العقل المفكّر والذائقة الفنيّة الرهيفة والحسّ الجمالي العالي . ولا شكّ في أن مؤلفي تلك المآسي اليونانية ، أسخيلوس وسوفوكليس واوريبيد ، رجال حقيقيون لا أسطوريون ، إذن فالمأساة عملهم ، أو أن عملهم كان في أنّهم « هضموا » الاحتفالات المأسوية وتمثّلوها روحاً وشكلاً ثم إنطلقوا من ذلك الى الابتكار الحر . لقد إستوحوا روح ديونيزوس ، وأشكال إحتفالاته ، ولكنهم تخلّوا عن حياته والآمه ، حتى صار الناس في أثينا يقولون حيال مآسيهم المثل الشهير « ماذا بقي لديونيزوس ؟ ». أما نحن فنعلم أن قد بقي منه وله الروح ، روح التخطي ، وروح الاحتفال . . . وبقي أيضاً روح « التمثيل » أو « الحلول »، أو روح « الميميسيس » (المحاكاة) . . . لكن ما صلة التمثيل بهؤلاء الطراغوذى أو بذاك الخورص المأسوى ؟ يفرق أرسطو في كتابه « فن الشعر » [2] بين المحاكاة بالسرد ، والمحاكاة (الميميسيس) التي « تتم بواسطة أشخاص يفعلون ، لا بواسطة الحكاية ». وكان قد ذكر في الفصل الثالث من الكتاب المذكور أن « يمكن بنفس الوسائل ولنفس الموضوعات أن نحاكي عن طريق القصص ، فإما أن نقص

Nietzsche, la naissance de la tragedie. Genève, Gonthier, 1964, P. 35. (1)

(2) أرسطوطاليس ، « فن الشعر » . . . 1448 أ ، 20 .

على لسان شخص آخر كما يفعل هوميروس ، أو أن يحكي المرء عن نفسه ، أو أن نحاكي الأشخاص وهم يفعلون . » إذن فالمحاكاة بالسرد خاصة الملحمة إذ يروى الشاعر ، هوميروس أو غيره ، حكاية عن سواه . أما المحاكاة أو « محاكاة أشخاص يفعلون مباشرة أمامنا » كما يضيف أرسطو بعد قليل من قوله المذكور أعلاه ، فهي خاصة المسرح ، أو خاصة ما نسميه اليوم التمثيل . وهنا لا بد من طرح سؤ ال وهو « ما علاقة التمثيل بما كان يقوم به الخورص سواء في الذيثيرمفوس أو المأتم المأسوي ؟» .

التمثيل و« الميميسيس »

مرّ بنا أن المحتلفين بالذيثيرمفوس البدائي كانوا يؤ منون بأن روح الاله ديونيزوس ـ أو الاله نفسه ـ تحل فيهم حين يبلغون ذروة الاحتفال . ولعل هذا الحلول هو الشكل البدائي الأصيل لما صار فيما بعد التمثيل . ولدينا شهادة ثمينة عن ذلك في مأساة « هيراكليس مغيظاً » لاوريبيد(1) وقد رأينا أن ربة الغيظ ليسّا حلّت في البطل « وإخترقت صدره » . ويصف لنا الرسول التقليدي في المسرح اليوناني ما فعل البطل اذاك ، أو ما فعلته بواسطته ليسّا الحالّة فيه . يقول الرسول « . . . وراح يمشي . إدّعى أنه أمام عربة . ولا عربة أمامنا ، وفعل ما يوحي بأنه صعد الى مقعده فوق العربة ، وصنع حركة الوخز بالمهماز . أما الخدم ، فقد تجاذبهم شعوران ، إذ راحوا يضحكون ، ويرتعدون خوفاً ، وقال بعضهم « أيهزأ المعلم بنا ؟ أو هو حلّت فيه ألمانيّا ؟ . . . »ولكنه هرول خارجاً الى وسط صالة الرجال ، وإدّعى أنه وصل مدينة نيسوس ، وأنه دخل فيها بيتاً ، وإقتعد الارض ، وراح يولم لنفسه طعاماً . . . ثم خلع عنه معطفه ، وراح يقاتل كائناً وهمياً . . . ثم ظن نفسه منادياً ، فأمر بالصمت ، وأعلن نفسه منتصراً على . . . غائب . . . »(2)

ونتساءل« ما سبب ضحك الخدم ورعبهم في الوقت نفسه »؟ والجواب أنهم يشهدون مفارقة ، جعلتهم حائرين هل هم أمام حالة « تمثيل » مضحكة ، أم هم أمام حالة « حلول » مخيفة ؟ وهذه الحيرة دليل على القربى الوثيقة بين التمثيل« والحلول »، حتى بات من الصعب التفريق بينهما الا إذا كنّا على بينة من الامر سلفا . أما التمثيل أو المحاكاة في عرف أرسطو فيعبّر عنهما باليونانية بكلمة « ميميسيس » . وقد إشتقت منها كلمة « ميم » في اللغات الاوروبية ، أو فن الايماء المسرحي . وما يمنع أن يكون للميميسيس أيضاً معنى بدائي أصيل غارق في القدم ؟ ولعلنا نجد الدلالة الاولى

---

(1) Euripide, Heraclés furieux, vers 910-985.

(2) المرجع السابق . . .

للمحاكاة في مغاور إنسان العصر الحجرى . فقد أكتشف علماء الآثار في مغاور لاسكو والأرييج في فرنسا ، وفي مغارة كاستيللو ـ التاميرا بإسبانيا رسوماً ترقى الى العصر الحجرى القديم . وهي رسوم حيوان الى جانب بعضها رسم إنسان لعله « الساحر » ، يكتسي بجلد حيوان وريش طير وقرون . وفي رأي علماء الآثار أن هذا الرجل يقوم بإحتفال يقلّد فيه الحيوان المنوى قتله ، فإذا هو يجسد ذلك الحيوان ، أو هو « حيوان » في لقاء حيوان . وقد لوحظ في عتمة تلك المغاور أن الحيوان المرسوم غالباً ما هو مثقوب العينين أو مطعـون في صدره . ومعنى ذلك أن الساحر كان يرمي بسحره الحيوان الحقيقي نفسه من خلال رسمه أو « يمثل » قتله سلفاً ، مما يجعل ابناء قومه يقلعون عن الرهبة في لقاء الحيوان ، إذ أن الساحر « قضى » عليه سلفاً . وهكذا فإن سر هذا التمثيل هو الميمييس بمعناها الأصيل ورسم الحيوان لا يمثل الحيوان نفسه وحسب بل هو حلّ فيه ، وإن الساحر لا يمثل أبناء قبيلته وحسب بل هو حل فيه روح الصيادين(1) .

وفي بعض القبائل البـدائية العائشـة في غينيا اليوم ، إذا ذهـب الصياد الى النهـر يصطاد السمك ، فإنه يقوم ببعض الحركات ويتمتم بعض الكلمات الطقسية ، مما يجعله يؤمن بأنه وهو يقوم بذلك المسلك الذى سلكه الصياد الأول « في الزمن الأول » الالـه كيفافيّا ، قد أصبح هو نفسه كيفافيّا . أو أن الاله حلّ فيه . وهو بالتالي لا يطلب من الاله عوناً ، ولا حاجة لذلك ما دام أصبح هو الاله (2) .

تلك الأنـواع البـدائية من الحلـول لا بد أن تكون الشـكل الأول البدائـي للديميسيس ، وبالتالي أول أنـواع « التمثيل » في معنـاه الدينـي الأصيل . . . وفي رأي بعض الباحثين في الطقوس القديمة أن الانسان البدائي ، يؤمن أن في كل عمل خطير يقوم به (الزرع والصيد وبناء البيوت والهياكل ، والزواج . . .) إنما « يتمثل » بإله قام بالعمل نفسه في « الزمان الأول » ، زمان بدء الخليفة ، أو هو « يعيد » العمل نفسه ، وقد حل فيه الاله نفسه ، وعمله « حل » فيه عمل الاله أيضاً . ولهذه الاعادة طقس معين رسمه الاله وإنتقل بالتقليد المتواتر عبر أبناء القبيلة(3) .

وإذا إعتبرنا التمثيل الوريث العلماني لتلك الظاهرة الغارقة في القـدم ، صحّ أن نعتبر الممثل في العصور المتقدمة من سلالة ساحر المغاور وطراغوذيّي الخورص المأسوي أو خوريّي الذيثيرمفوس . وإذا كان هؤلاء بطقس إحتفالي قائم على الرقص والغناء وأكل

(1) James, E. O., Mythes et rites dans le proche- orient ancien. Paris, Payot, 1960, PP. 26, 27

(2) Eliade, Mircea, Le mythe de l'éternel retour. Paris, Gallimard, 1969, p. 47.

(3) ibid. P. 49.

الذبيحة المقدسة ، يمحون شخصيتهم العادية حتى يشرق فيهم شخصية « الآخر »، أو ديونيزوس ، فإن الممثل يحاول هو أيضاً أن« يجسد » دوراً آخر غير دوره العادي في الحياة اليومية ، وإن « يتلبّس » أو« يتقمّص » شخصية مسرحيّة . وهـذا ما دفـع بعضهـم الى القول« أن الممثل « مسكون » يجهل نفسه » . . (1) . . . وكثيراً ما نسمع من إنسان ، أو عنه ، أنه يسعى الى تحقيق ذاته . هو يسعى الى أن يكون ذلك الشخص الآخر ، أو ما يرى أنه هو ذاته العميقة ، أو ما يجب أن يكون عليه . وذلك يقتضيه سبراً لأعماق ذاته ، عله يلتقي بحقيقة ذاته العميقة ، أو يجعل بعضه أشد إلتصاقاً ببعضه ، في ما يشبه الطريقة الصوفية للخروج من فخ الحياة العادية وما فيها من « تنـازلات » عن رغباتـه الدفينـة ، و« خيانة » لأشواقه العميقة ، ومسايرة ، ومخادعة . وإن الممثل اليوم ، نظير ما كان عليه ساحر القبيلة والطراغوذي في الأمس البعيد ، هو النائب عنّا في الأقدام على تلك المغامرة. لقد حملناه ، وإن يكن أمره« تمثيلاً »، عبء الجرأة على ما لا نجرؤ نحن عليه ، أو ما لا نقدر عليه ، عبء قول ما لا نقدر على قوله ، وعـبء التخليّ عن المظاهـر والأقنعـة ، عبء« الكون ». وذلك ما يعبّر« هملت » شكسبير في قوله الشهير« نكون أو لا نكون ، تلك هي المسألة . »".

ومن الأمثلـة على ذلك أن ستانسلافسـكي(1865-1938) ، المسرحـي الـروسي ، مؤسس« مسرح موسكو الفني » كان يدعو الممثل الى إعتبار عمله لا إنحرافاً متعبـاً عن شخصيتـه ، بل إلتقـاء بهـا ، وإمتـداد لهـا عبـر الـدور أو الشـخصية المسرحية . كان ستانسلافسكي ، إذا عثر ممثـل فاحتـج بأن الشـخصية المسرحية تقتضي ذلك ، يقـول للممثل« لا شأن للشخصية المسرحية. أنت تملي عليها ذاتك لا العكس . واجبك الاجابة بصدق عن هذا السؤ ال : ما كنت أفعل لو كنت في موقف الشخصية تلك أو مكانها »؟ .(2) . وما أصعب الاجابة عن هذا السؤ ال . إذ هو يقتضي عودة الممثـل الى ذاتـه ، وبالتـالي التخليّ عن الأدوار التي تفرضها عليه إعتبارات الحياة اليومية حتى يلتقي مع ذاته . فهو ليس على المسرح مـرة هملت مثلاً وأخرى آرباغـون موليير ، بل هو نفسـه في موقفـين مختلفين . وإن يكن الصياد الغيني أو راقص الذيثيرمفوس يتخلّ كلاهما عن ذاته وذلك في الواقع تخلّ عن شتات الذات في الحياة اليومية العادية ، أو جمع بعضه الى بعض ، والسمو بكلّيته ، على صدح الناي وإيقاع الرقص ، أو الطقس الاحتفالي ، الى الينبوع الأول ، كيفافيا أو ديونيزوس ، فإن واجب الممثل أن يشد بعضه الى بعض ، في إمتـلاك عسـير

(1) «L'acteur, ce possédé qui s'ignore... » par y. Lorelle, in L'art du théâtre, O.O. aslan. Paris, Seghers, 1963, p.464.

(2) Stanislavski, I., Théâtre. Moscou, éd. du progrès, p. 122

لصوته وجسمه وأفكاره ، حتى يتألق في لقاء حميم مع ذاته عبر الشخصية المسرحية والموقف المسرحي . . .

وإن رغبة الانسان في أن يلتقي بذاته العميقة ، وقد إتخذت هيئة إله ممزق (ديونيزوس) أو بطل ممزق(ادراست) لتفضح شوقه العميق الى الخروج من نطاق العيش العادي ، الى كسر« الأطر » التي تحد« اناه » العادية ، وتخطي الاعتبارات التي تكبل إنفعالاته ، الاعتبارات الاخلاقية والاجتماعية والسياسية . وإذا كانت تلك الرغبة الانسانية الأصيلة قد وجدت متنفساً لها في اليونان القديمة ، فإنها ليست إحتكاراً يونانياً . والواقع أنها تتجلى في ما عرف الشرق الأوسط ، قبل اليونان ، من إحتفالات لعلها« الأصل »(1) ، ولا تزال تتجلى في بعض بلدانه ، في يومنا الحاضر ، من خلال إحتفالات شبيهة ، شكلاً ومضموناً .

وإن العودة الى تلك الاحتفالات الشرق الأوسطية ، ما فات منها وما بقي ، وتحليلها ، ومقارنتها بتمثيلاتها عند اليونان ، لمما يقربنا أكثر فأكثر من روح« الاحتفال المأسوي » ، ومن« روح » المأساة . . .

---

(1) jeanmaire, h., Dionysos... pp. 450, 452.

الفصل الثاني

الاحتفالات المأسوية في الشرق الأوسط

إذا كان الشرق الأوسط القديم مهد الحضارات ، فإن حضاراته تلك ، وعلى الأخص المصرية والكنعانية الفينيقية ، مهد الاحتفالات المأسوية . وإن إحتفالات مصر بأعياد إيزيس وأوزيريس ، وإحتفالات جبيل (بيبلوس) بأعياد ادون (أدونيس) ترقى الى الألف الثاني قبل الميلاد(1) وإن ما بينها وبين إحتفالات اليونان المأسوية من وجوه شبه أكيدة يحملنا على النظر فيها لعل في ذلك ضوءا يُلقى عليها جميعاً .

ولا تزال تجري في مصر ولبنان إحتفالات أشبه ما تكون بالذيثيرمفوس والمأتم المأسوي . ونعني الزار المصري ، والعاشوراء التي ما زال يحتفل بها الشيعة في جنوب لبنان . وقد توفر على دراستها بعض البحاثة الغربيين منذ نهاية القرن الماضي(2) ، وإعتبروهما شهادة حية ، نادرة المثال ، على إحتفالات اليونان المأسوية . وسوف نعكف على تحليلها حتى نفيد دراية أوفر علميّة بالاحتفال المأسوي عامة، والاحتفالات اليونانية المؤدية الى المأساة بشكل خاص .

ولما كانت غاية القائمين بتلك الاحتفالات جميعا التخفف من المأساة الانسانية ، او مأسوية الوضع البشري ، او « التطهر » منها ، فاننا سوف ننتقل من البحث فيها الى تحليل الكاترسيس (التطهير) بعد ان نكون قد مهدنا له بدراسة ما يجعل احتفالات الشرق الاوسط ، قديمها وحديثها ، احتفالات مأسوية ، ونعني المناخ المأسوي الذي بدونه تبقى هي ، وتبقى المأساة نفسها ، حرفا ميتاً .

ونحاول في النهاية الاجابة عن السؤال « لماذا لم تنشأ مأساة عن احتفالات الشرق الاوسط ، نظير ما نشأت المأساة عن احتفالات اليونان الشبيهة ؟ » . . .

---

(1) james, E. O., Mythes et rites dans le proche- orient ancien. paris, payot, 1960, pp036, 38.

(2) Méautis, G., Sophocle. Paris, Albin Michel, 1957, «Introduction».

Salima, Riya, Harems et musulmanes d'Egypte. Paris, 1902, ch. XII XIII.

الاحتفالات المأسوية في الشرق الاوسط القديم

تتشابه هذه الاحتفالات في انها تدور حول النواح على اله قتيل ، وترقب انبعاثه ، ثـم الفرح بقيامته من الموت . وهذا الالة يمثّل الخصب ، فأعياده تقام عادة في ايام طلوع الزرع . او هو كان « يدفـن » مع حبة الحنطة او سواها ، فتجري المناحة عليه ، والتعبير عن الخوف من ان لا ينهض ، فلا يطلع من الزرع او فيه او معه ، فاذا هو انبعث فتلك دلالة على عودة الربيع او ان عودة الربيع دلالة على انبعاثه (1) . وكان الشرق الأوسطيون القدامى يتمثّلون موت الاله نتيجة لحرب بينه وبين خصم إله ، وتلك حرب مأسوية عنيفة يندحر فيها إله الخصب ، وغالباً ما يمزّقه خصمه تمزيقاً ، ويوزّع أعضاءه أو« أبعاضه » هنا وهناك ، حتى إذا حان موعد بعثه تآلفت ، وعادت سيرتها الاولى ، فعاد الاله الممـزق سويّاً . . . وأهم تلك الاحتفالات كانت تقام في مصر وفي جبيل لبنان(2) .

أما في مصر فالاله الساقط القتيل هو اوزيريس . وقد قضى عليه أخوه« ست »، حسداً ، ثم مزّقه من بعد ووزّع أشلاءه في أماكن مختلفة من مصر . ومضت أخته أيزيس تبحث عنها وتدفن كل شلو حيث وجدته ، حتى رقّ قلب الاله« رع » فأرسل من يضمّ الاشلاء ، بعضاً الى بعض ، وبعث اوزيريس من الموت . . . وكانـت تقـام المناحـات الصاخبة على اوزيريس ، يشترك فيهـا الكهنـة والشعـب ، وكانـوا يمثلـون قصتـه في المعابد (3) . وقد ذكر المؤ رخ هيرودوتس(الكتاب الثاني ، المقطـع61) أشياء عن هذه المناحات تذكرنا بالعاشوراء أو أن هذه تذكرنا بتلك ، خاصة حين خبّر أن « الحجّاج » الى الأعياد كانوا يجتمعون بمئات الالوف ينوحون ، يضربون أنفسهم ، يجّرحون صدورهم ، ويؤ كد أن « شعـب الـكاريّين الساكـنين في مصر كانـــوا يذهبـــون الى أبعـــد من ذلك حين« يشطبون » جباههم بالخناجر . . . . » وفي« شمّ النسيم كانت مصر من أقصاها الى أقصاها تحتفل بعودة هذا الاله الى الحياة ، فيخرج الناس الى الطبيعة الخضراء ليحتفلوا بتجدّد الحياة على الأرض كل ربيع . وفي المعابد أيضاً كان الكهنة يمثّلون قصة صعود الاله وإنبثاق النبات من البذور المدفونة . . . »(4) .

أما في جبيل لبنان فكانوا يحتفلون كل سنة ، مع مقدم الربيع ، بموت آدوني(آدون

---

(1) james, E. O., Mythes et rites dans le proche- orient ancien... ch. II.

(2) Dictionnaire illustré de la Mythologie grecque et romaine. Paris, «Les belles lettres», 1948, (Adonis), (Osiris.)

(3) راجع د . لويس عوض ، المسرح المصري . القاهرة ، دار ايزيس ، 1963 .

(4) المرجع السابق .

يعني السيد ، وفي اللاتينية أدونيس)، زوج عشتروت آلهة الخصب . وقصة موته أنه فيما كان يصطاد في غابة فينيقيا إنقضّ عليه خنزير برّي ، وجرحه وقتله . ونـزل دم الالـه الشاب غزيراً حتـى نهـر أدونيس فصـارت مياه النهـر دمـاً [1] . وكانـت« الأدونيّات » (إحتفـالات جبيل بآدون) تدوم ثمانية أيام ، السبعـة الاولى للمناحـات ، و« جنـازة » الاله . وفي أثنائها كان الناس يزرعون في أواني الفخّار حبوب الحنطة أو سواها ، فإذا نبتت في اليوم الثامن فتلك دلالة على قيامه آدوني من الموت ، فتجري اذاك إحتفـالات الفرح بقيامته . كانوا يشعرون به حاضراً في كل مكان . ما كان يدّعي أحد أنـه رآه ، ولكنـه في إعتقادهـم كان« هنـا ». وكان الرجـال والنســاء يردّدون « آدون قام . آدون قام . . . . » [2]

ولا نعلم بالضبط إن كانت جبيل قد أخذت من مصر أو العكس ، إنما نعلم أن نساء جبيل كن يهرعن الى شاطىء البحر في صبيحة اليوم الثامن من الادونيات فيجدن على الشاطىء جذعاً من شجر البردى النابت على ضفاف النيل كانت نساء الاسكنـدرية قد رمين به في البحر قبل ذلك بأيام ، وكان وصوله بشرى قيامتـه آدونـي .[3] وقـد عثـر في حفريات جبيل سنة 1941 على بقايا معبد معاصر لبناء الأهرام الكبرى(القرن الثامـن والعشرين ق . م .)،وفي بقاياه هنات من عاج ، مثلها كثير في حفريات الآثار المصرية ، وهي رموز يدعى أحدها « زد » أو« دد » كان يؤ كد الكهنة المصريون[4] إنها نثرة من عظم فقار أوزيريس وفي رواية بلو تارك (القرن الأول للميلاد) أن مياه النيل دفعت التابوت الذي ضمّ جسد الإله الى البحر فحملته الأمواج الى بيبلـوس (جبيل) ، وإن ايزيس لحقته الى هناك وجلست تبكيه بجوار بئر ، ولما حصلت على التابوت بمعونة ملكة المدينة ونسائها ، حملته وعادت به الى مصر[5] .

المهم أن هذه« المبادلة » بين الحضارتين ربما كانت تفصح عن مبادلة أشد« إمتداداً » بين الحضارات القديمة التي قامت في البلدان المتوسطية ، خاصة حين نعلم أن ديونيزس نفسه ، في الميثولوجية اليونانية ، مزقته« الطياطن » حسداً حتى جاءت مرضعة الآلهة ديميتير ، الهة الأرض ، وحبة الحنطة ، فجمعـت أشـلاءه وردّت إليه الحياة[6] . ولعـل الذيثيرمفوس أصلاً كان مناحة على ديونيزوس القتيل« الممزق »، شأن ما كانت عليه من

(1) يعرف اليوم بإسم نهر إبراهيم ، منبعه مغارة أفقا ، قرب بلدة الغابات ، قضاء جبيل ، لبنان . في أوائل الربيع تذوب الثلوج فيتدفق عن عـلو ألف ومائة متر جارفاً الأتربة والأوحال فيبدو عكراً . . .

(2) Conteneau, G., La civilisation phénicienne. Paris, Payot, 1926.

(3) Virolleaud, Ch., Légendes de baylone et de canaan. Paris, A. Maisonneuve, 1949, ch. III.

(4) (5) Ibid., Ch. III

(6) Dictionnaire illustré de la mythologie grecque et romaine... P. III.

قبل المناحة على آدوني واوزيريس[1] وقد مر بنا أن الذيثيرمفوس كان ، في جزيرة كريت ، إحتفالاً بموت ديونيزوس . وقد تبنّت روما من بعد أعياد ايزيس وأوزيريس وآدونيس بما فيها من مناحة وفرح بقيامه الاله من الموت[2] .

الا تذكرنا تلك الاحتفالات بإحتفال أهل سكيونا بالآم ادراست ؟ ألا تذكرنا بالميستير ،أو « معاجز »القرون الوسطى في أوروبا حيث كانوا يحتفلون بتمثيل حياة السيد المسيح والآمه وموته ثم قيامته في تعاطف جماهيري حيّ ؟ أما كانت بعض الجماعات اذاك تهوي على أجسامها بالجلد مشاركة بالآم المسيح ؟[3] .

ولعل الادونيات ومثيلاتها كانت إحتفالات يقبل عليها الشعب ببساطة وصدق فيغرق فيها أحزانه والامه وخوفه من خبايا المصير ، لا بلهو ينسى الالم والقلق والخوف ، الى حين ، بل بعيد يدفع بتلك المشاعر الى« تمامها »، وبتعاطف حيّ صادق مع الاله الممزق أو البطل المعذّب ، فإذا المناحة عليهما مناحة« كوّنية »، إذ كل إنسان هو ، بشكل من الأشكال ، اوزيريس أو ادون . كل إنسان« ممزق » وذو رجاء« بالقيامة ». . .

الاحتفالات المأسوية في الشرق الأوسط الحديث :

إذا كان الذيثيرمفوس والمأتم المأسوي أهم إحتفالين نشأت عنهما المأساة ، فإن في بعض بلدان الشرق الأوسط الحديث إحتفالين باقيين ، يعتبران شهادة حية عليهما ، ونعني بهما الزار المصري وفيه الكثير من وجوه الشبه بالمأتم المأسوي ، مأتم ادراست ، روحاً وشكلاً . والعاشوراء وفيها الكثير من وجوه الشبه بالمأتم المأسوي وبالتالي فإن في دراسة الزار والعاشوراء ومقارنتها بالذيثيرمفوس والمأتم المأسوي ما يزيدنا فهماً للاحتفال المأسوي ، وقرباً من المأساة . . . .

أولاً ـ الزار المصري :

ورد في مقالة نشرت في« جريدة علم النفس »، الصادرة في باريس ، النص التالي[4] « نصادف في مصر والسودان أفراداً يقيمون إحتفالاً طقسياً لجمهرة من الجان . وهم جمعيات . وإذا أقاموا إحتفالاً إستدرجوا الجان بالرقص القائم على تحريك الرأس بشكل دائري ، ورفع الصدر وخفضه ، والتفوه ببعض العبارات الموقعة توقيعاً ، إستدرجوها حتى تحل فيهم(أو « تسكنهم »). فإذا حل الروح في بعضهم ميّزه شيخ

---

(1) jeanmaire, h., dionysos. Paris, payot, 1970, p. 449.

(2) Dictionnaire illustré... Adonis, Osiris, Sérapis...

(3) Loisy, A., Les Mystères Paiens et le mystère chrétien. Paris, Payot, 1930, Ch. I.

(4) jeanmaire, h., Le traitement de la mania dans les«mystères» de Dionysos et des Corybantes, in«journal de psychologie». Paris, 1949, pp. 64- 82.

الحلقة من سواه من الجان ، ودليله الى ذلك نوع خطوات الشخص المسكون ، أوكلامه وحشرجاته . وفي ظن من حضر الاحتفال أن من يتكلم أو يرقص اذاك ليس المسكون بل الروح الذى حلّ فيه . ويدعى المسكون« حصان الروح »، ولكل مسكون عادة روح خاص به لا يحل في سواه من أفراد الجماعة . . . أما الغاية من هذا الاحتفال فليست طرد الروح بل على العكس فهي الاتفاق معه على الصلح والوئام . وقد يطلب الروح من حصانه هدايا أو ضحية من الحيوان ، فلا يرفض طلبه . وهذا الاتفاق مع الروح يجعله حارساً لحصانه وشفيعاً . . .»(1) .

ولعل خير وصف لحفلة الزار المصرية نقرأه في كتاب لحرم رشيد باشا ، وهي إمرأة فرنسية ، والكتاب صدر في باريس سنة 1902 . وفيه (2) إن قد إجتمع عند إمرأة متخصصة في إقامة حفلات الزار ، ولقبها ولقب مثيلاتها« الكوديّة »، جمهور من النساء . « وشرع خورص من الزنجيات في غناء همجي ، وهن يقرعن الطبول . وأحرقت الكودية البخور . وراحت تتلو صلوات ترددها من بعدها النساء المحتفلات . . . ثم ، وبإشارة منها ، بدأن الرقص . ورقصهن قائم على تخليع العنق ، وتمييل الصدر ، وهزّ الأرداف في خطوات موقّعة تشبه العثرات . . . ثم تجحظ العيون ، وتصفر الوجوه ، إذ قد حلّ في كل منهن عفريت . اذاك تأتي الخادمات بكبش وتهرع النساء الى فناء المنزل ، ويتسارعن الى الحيوان ويوسعنه تجريحاً بالأظافر . وإذا سال دمه ، لعقنه ساخناً . ويزداد جنونهن اذاك ، ويصرن وكأنهن أسيرات أذرع خفيّة تهزّهن هزاً عنيفاً ، فيما يصعّدن صيحات الهذيان . ثم فجأة يخيّم عليهن الصمت . . . ويقع بعضهن على الركب مرهقات ، ويبدو على البعض ملامح ضياع عظيم . وتأتي الكودية تدور عليهن وتهمس لكل منهنّ بكلمات ، فيهدأن ويرجعن الى حالتهن الطبيعية . . .»

وفي وصف حرم رشيد باشا لحفلة زار أخرى(3) جرت بحضورها في القاهرة أن الخورص المؤلف من النساء بدأ يهتف بأسماء عفاريت شهيرة ، فتخف الى وسط الحلقة

---

(1) تدعى تلك الأرواح« البوري » في السودان ، وفي مصر« الزار » ويصف الميجور تريمرن حفلة زار حضرها في نيجيريا في أوائل هذا القرن فيذكر أن المحتفلين ضحوا بتيس معزى أسود ، ولعقوا دمه الساخن ، وكان رقصهم موقعاً على صدح مزمار قصب . . . ويذكر لائحة من خمسة وستين روحاً أو عفريتاً تشبه« الشخصيات المسرحية »، تحل في المسكونين في نيجيريا . ويتجلى كل منها في مسلك خاص عبر جسد المسكون ولسانه . فهناك عفاريت بشر منهم الصياد ، والشيخ التقي ، ومنهم عفاريت من الحيوان كالاسد والخنزير ، وعفاريت من الظاهرات الطبيعية كالبرق . وهذا ما يجعل إحتفالات المسكونين إذا إجتمعوا تشبه« السكتش » المسرحي . . . راجع =

Tremearne, Major A. J. N., Hausa Supertitions and Customs. London, 1913, pp. 146- 150, 532.

(2) Salima, Riya, Harems et Musulmanes d'Egypte... Ch. XII et XIII (Mme Rechid Pacha).

(3) Salima, Riya, Harems et Musulmanes d'Egypte... Ch. XII et XIII(Mme Rechid Pacha).

إمرأة عند ذكر العفريت ، وترقص وتتكلم ، فتقول النساء« هذا عفريت باشا . . . أو سواه » . حتى صارت« العفاريت » ثمانية . فوضعت النساء على رأس كل من النساء الثماني طربوشاً ، ووضعن في أيديهن عكازاً أو سيفاً ، فبدأن يرقصن(أو بدأ العفاريت يرقصون) وعيونهن أما مغلقة وأما جاحظة جحوظاً وجامدة . وصرن يصعّدن أصواتاً كأنها الحشرجة أو العواء . والزبد يسيل من أفواههن على الشفاه . . . وحين بلغن ذروة الرقص صارت تعلو قفزاتهن في الهواء يقعن من بعدها أرضاً ويجمدن الى حين ثم يرجعن الى الرقص حتى يأخذ منهن العياء كل مأخذ . . . اذاك تقودهن النساء الباقيات الى أرائك فخمة مطلية بالذهب صفّت في صدر الدار ، وما أن يجلسن حتى تهرع النسوة إليهن ويرتمين عند أقدامهن ، ويلثمن أطراف أثوابهن ، ويطلبن من كل واحدة منهن طلباً ، أو نعمة أو أعطية أو شفاء مريض ، أو ردّ حبيب ، أو قهر عدوّ . . . وكان بين النساء الجالسات على الارائك بمهابة عفاريت قضاة تأتي النسوة فيطلبن منهن ـ أو منهم ـ المشورة في أمر . وعفاريت عائدون من الحج فيهللّن« لهم » . . . »

وبعد ، أليس ما ذكرنا من أمر الزار إفصاحاً عن سر كلمة« ميميسيس » في معناها الأصيل ، اليس ذلك شبيهاً بالذيثيرمفوس البدائي عند اليونان في ما ينطوي عليه من الفتك بالضحية الحيوان ولعق دمه الساخن ؟ أليس ما فيه من رقص وغناء لاستدراج الروح شبيهاً بما كان يقوم به خورص الذيثيرمفوس ؟ أليس« الممثل » اليوم من سلالة المسكونين أو وريثهم العلماني ؟ أليس الممثل من حلّ فيه روح الشخصية التي يمثّلها ؟ . . .

لقد كان لدراسة إحتفال الزار أثر بالغ في فهم الذيثرمفوس البدائي الذى نشأت عنه المأساة في ظن أرسطو . وقد إعتبر الباحثون أن الزار هو الصورة الباقية الحية عن الذيثيرمفوس وأمثاله من إحتفالات عرفتها الشعوب القديمة (1) . ولكن فيما تابع الذيثيرمفوس في اليونان طريقه الى الأدب مع بندار ورفاقه ، ثم الى المأساة ، ظل الزار حتى يومنا هذا ، وإن يكن الإحتفال به صار نادراً(2) ، ظل إرتجالاً بداثياً لم يتح له شاعر كبندار يجعله إحتفالاً أدبياً ، أو شاعر كأسخيلوس يستوحي منه روح المأساة وبعض عناصرها الشكلية . . . أو على الأقل إستعراضاً مسرحياً بأى شكل من الأشكال .

---

jeanmaire, H., Dionysos...pp. 124- 129, 307. (1)

(2) مجلة« الفنون الشعبية » ، القاهرة ، عدد17 ، يونيو ، 1971. ورد فيها حول الزار في مصر اليوم« أنه تقلص من المجتمع ولم يبق منه غير بقايا ورواسب قليلة . . . » وفيها« لم نصل الى تحقيق علمي عن أصل كلمة الزار » . صفحة85 ثم صفحة72 .

ثانياً ـ العاشوراء[1] :

شاهد الكونت دي غوبينو ، سفير فرنسا في إيران ، خلال القرن التاسع عشر ، حفلة «تزياح »[2] ، أو مجلس تعزية في ذكرى العاشوراء ، فكتب في مذكراته[3] يقول أن ما شاهد كان نعمة من السماء لأنه وجد فيه سر نشأة المأساة اليونانية عن المآتم المأسوية . وفي رأيه أن الجمهور لا يقبل على مشاهدة العاشوراء رغبة في جني لذة جمالية ، بل للتعاطف مع الآم الحسين بن علي وموته . ثم يقول « إن هذه الاحتفالات هي قبل أي إعتبار إحتفالات دينية نظير ما كانت عليه المأساة اليونانية في أول نشأتها » . . ثم يذكّر بما قال هيرودوتس في إحتفال أهل سكيونا بالام البطل ادراست إحتفالاً يؤ ديه خورص مأسوي ، ويؤ كد أن إحتفالات العاشوراء صورة عن ذلك الاحتفال[4] . .

وفي الأول من شهر محرم من كل سنة هجرية يبدأ الشيعة في جنوب لبنان الاحتفال بذكرى العاشوراء . وتعني العاشوراء الايام العشرة من حرب كربلاء بين أبي زياد عامل الخليفة الأموي يزيد بن معاوية ، والحسين بن علي بن أبي طالب ، وصحبه ، وآل بيته . ونعلم أن الحسين قتل في تلك المعركة بعد جهاد مرير ، وأرسل رأسه مع من بقي حياً من رفاقه الى الخليفة الأموي في دمشق .

في الأيام التسعة الأولى تعقد في البيوت مجالس التعزية . يأتي القارىء ويجلس منفصلاً عن الحضور ويسرد ، بصوت جليّ ، سيرة الحسين بن الإمام علي بن أبي طالب آخر الخلفاء الراشدين . ويقطع السيرة من حين الى حين وينشد قصيدة تناسب المقام . فإذا وصل الى قصة مقتل الحسين جوّد قراءته بصوت أعلى من ذي بدء في لحن يشبه النحيب والبكاء ، ويغصّ ويبكي ، ويبكي الحاضرون . وينتهي المجلس بصلاة على أرواح شهداء كربلاء ، وبإستنزال اللعنة على القتلة . . . وتعقد مجالس تعزية أيضاً في نادي الحسينية من كل بلدة ، وهو عادة بناء قرب المسجد ، وتتلى فيها سيرة العاشوراء يوماً بيوم . ويسبق المجلس في الحسينية طواف في الساحة العامة من البلدة يزيد عدد المشتركين فيه يوماً بعد يوم . ينشدون في طوافهم أناشيد النوح والحداد ، ويهوون بأيديهم ضرباً على

---

(1) Kobeissi, hafez, Achoura. Beyrouth, journal «L'orient», 1969, numéro du 30 mars.
تجد نص العاشوراء الدرامي في جريدة« النهار » ، بيروت ، 24-1-1975 ، صفحة 10 .

(2) وردت الكلمة هكذا Tazièh في نص غوبينو . وهي اللفظ الايراني لكلمة« تعزية » العربية ، ولعلّها أصل كلمة« الزيّاح » اللبنانية . بمعنى التطواف .

(3) in«Sophocle» de G. Méautis...v.l'introduction...

(4) Ibid. p. 9.

صدورهم ، وقد يجلد بعضهم ظهره بسلاسل الحديد . ومن بعد يؤمون الحسينية للاستماع الى مجلس التعزية . . . وفي اليوم العاشر يمثلون تمثيلاً معركة كربلاء ومقتل الحسين . أما المسرح فهو عادة الساحة العامة ، وقد بدأوا منذ سنوات قليلة في بلدة النبطية في الجنوب يقيمون مسرحاً فسيحاً مرتفعاً عن الأرض . والساحة العامة تحدّها الطرق حيث يقف على جوانبها الجمهور . ويبدأ الناس بالتجمّع هناك منذ الساعة السابعة صباحاً أو قبلها بقليل . وفي الساحة يكون« الديكور » جاهزاً على الشكل التالي = في الجهة الجنوبية الشرقية خيام منصوبة رفعت عليها أعلام خضر أو سود تمثّل مضارب الحسين في كربلاء . وفي الجهة الجنوبية الغربية خيام عليها أعلام حمر يحرسها فتيان يرتدون جنود إبن يزيد . أما في داخل مضارب الحسين فنرى نساء وأولاداً متلفعين بثياب سود وهم آل الحسين ، وعدد النساء كبير من مختلف الأعمار . يقفن في صفين متوازيين ، مرتديات ثياب الحداد وفي يد الواحدة منهن منديل أبيض أو أسود . ثم يأتي الممثلون الثانويون في ثياب فرسان أو جمّالين ، بالعباءة البدوية ، والكوفية ، والسيف . وتميّز النائحات جنود الحسين من سواهم ، ويستقبلن كلا منهم« بندبيّة » تعدّد صفات كل منهم ، فهذا الفارس المغوار ، وذاك الفتى الاهيب ، وذلك المؤمن الصالح ، وهذا « المظلوم » وقد بقي مع الحسين وقضى معه . . . أما رجال إبن يزيد فيستقبلنهم بالصمت . ويندبن وهن يقرعن الصدور بالأيدى أو يلطمن الركب في حركات موقّعة . وحين ينتيهن من الغناء يشرعن في البكاء والعويل ، ملوّحات بالمناديل ، صارخات« يا ويلي . . . » ، إذ قد حان موعد وصول الحسين . ولما يصل ، يستقبلنه بالندبية . . ثم يخيّم الصمت ، وقد إتخذ الممثلون مواضعهم .

ويبدأ اذّاك ما يصحّ أن نسمّيه العنصر التمثيلي الدرامي [1] فهناك ممثل يقوم بدور الحسين ، وآخر يقوم بدور الفرزدق ، وثالث بدور الحر بن يزيد الرباحي . وهناك حوار يتبادله الممثلون . وهناك مراحل في تدريج الحدث المسرحي من إلتقاء الحسين ، في طريقه الى الكوفة ، بمن أعلمه« أن ليس لك في الكوفة أنصار ولا شيعة بل نتخوّف أن يكونوا عليك . . . » لكنه يتابع طريقه إليها ، فيلتقي الفرزدق ، فيقول هذا« سيدي كيف تركن الى أهل الكوفة وهم الذين قلبوا ظهر المجن لأبيك وأخيك وقتلوا إبن عمّك مسلماً وشيعته ؟؟ » . . ويتابع ركب الحسين سيره فيعترضه الحر بن يزيد الرباحي ، فيقول للحسين« . . . نحن أمرنا إذا لقيناك لا نفارقك حتى ندخلك الكوفة الى الأمير عبيد الله بن زياد . . . »

(1) جريدة « النهار » البيروتية ، عدد24-1-75 .

الحسين : ماذا تريد ؟
الحر : أريد أن أنطلق بك الى الكوفة .
الحسين : أما والله لا أتبعك .
الحـــر : أما واللة لا أدعك .
الحسين : أما والله لا أتبعك .
الحر : (مخاطباً نفسه)

هذا إبن بنت رسول الله ، أقسم أن لا يتبعني فما أنا صانع ؟ هذا ريحانة النبي ، هذا شبل عليّ . . . إلخ . . (للحسين) سيدى خذ طريقاً لا يدخلك الكوفة . . .

. . . الحسين (مخاطباً أصحابه وأهل بيته)

من منكم يعرف الطريق على غير جادّة ؟

الطرمّاح (يسير أمام الموكب وهو ينشد)

يا ناقتـــي لا تذعـــري من زجر وأمضي بنـــا قبـــل طلـــوع الفجر
. . . أيد حسينـــا سيّدي بالنصر على الطغـــاة من بقـــايا الكفر . . .

الحسين (قد وصل الموكب الى كربلاء)

ما إسم هذه الأرض ؟

الأصحـاب : كربلا يا إبن بنت رسول الله .

الحسين : اللهم إني أعود بك من الركب والبلاء . . . إنزلوا هنا محطّ رجالنا . . اللهم فخذ لنا بحقّنا ، وأنصرنا على القوم الظالمين . . .

وهكذا تستمر « التمثيلية » حتى مقتل الحسين . ومن أهم ما فيها من حوار ما جرى بين أبي سعد ، قائد عسكر بن زياد الى كربلاء ، والشمّر بن ذى الجوشن من رجال إبن زياد . أما الأول فمشفق على ما صار إليه الحسين ، يطلب من إبن زياد « أن إعفني يا أمير من قتال إبن بنت رسول الله . . . » وأما الثاني فمحرّض على قتله ، رافض للصلـح أو العفو .

إبـن سعـــد : ما لك ؟ لا قرّب الله دارك . وقبّح ما قدمت علينا . لا يستسلم والله حسين . إن نفس أبيه بين جنبيه .

الشمّر : أما أن تمضي لأمر أميرك ، وتقاتل عدوّه والا فخلّ بيني وبين الجند والعسكر .

إبن سعد: لا . ولا كرامة لك . أنا أتولىّ ذلك فكن أنت على الرجالة . . .

الشمّر : أخبرني يا إبن سعد ، ما أنت صانع بالحسين وحربه وقتاله ؟

إبن سعد. ويحك . ما هي إلا أن نميل عليهم بأسيافنا ميلة واحدة فنفنيهم عن آخرهم .

الشمّر : لأمك الهبل . إن فيهم من لو قاتلنا بيساره دون يمينه لأفنانا . إن فيهم العباس شبل عليّ . . . .

ومن المواقف الدرامية الشديدة التأثير ، بعد مقتل القاسم بن الحسن ، وعلي بن الحسين ، حين تقدم العباس من أخيه الحسين =

العبّاس : السلام عليك يا سيدي يا أبا عبد الله .

الحسين : وعليك السلام يا إبن والدي .

العباس : هل من رخصة ؟(إذن بالقتال). إني فقدت الصبر .

الحسين : أنت أخي ، أنت قائد عسكري وحامل لوائي ، وسقيم نفسي ، فإذا ذهبت قلّت حيلتي وشمت بي عدوّي .

العباس : أخي ، سيدى ، لقد سئمت الحياة وعدمت الصبر .

الحسين : إنّا لله وإنّا إليه راجعون .

. . . ويتقدم العباس فيفتك بأهل الكوفة فتكاً عظيماً ، فيضربه أحدهم بعمود من حديد على يمينه فيقطعها . فينشد =والله إن قطعتم يميني . .

إنّي أحامي أبداً عن ديني وعن أمام صادق اليقين .

وكمن له رجل آخر فضربه بالسيف على يساره فقطعها ، فصاح العباس =« السلام عليك يا أخاه ، السلام عليك يا أبا عبد الله . . . ». فينقض الحسين عليه ويكشف العسكر عنه ، ويجلس الى جنبه ، ويضع رأسه على ركبته ويمسح التراب عن وجهه . ولكن العباس ينزل رأسه عن ركبة أخيه ويروح يمرّغه بالتراب . . .

الحسين : أخي . أبا الفضل . ولم تفعل ذلك ؟

العباس : أنت الآن تمسح التراب عن رأسي ، وبعد ساعة من يمسح التراب عن رأسك ؟.

وفي النهاية يتقدم الحسين الى أهل الكوفة فيقتل منهم خلقاً كثيراً ، فما نالوا منه إلا بعد أن حملوا عليه أربع فرق ، فرقة بالرماح ، وفرقة بالحجارة ، وفرقة بالسيوف ، وفرقة بالنبال .

اذاك يجول جنود إبن زياد في الساحة منتصرين ، ويشعلون النار في إحدى خيام الحسين ، ويأخذون حفيدات النبي للأسر فيما يتصاعد نواح النساء . . . ولما ينتهي هذا الاحتفال الدرامي يفسح الجمهور في الطريق لموكب رجال يتجهون من الساحة إلى الحسينيّة ، وقد خلعوا فوق أثوابهم أكفانا بيضاء فضفاضة فلا يبدو منهم غير الرأس والذراعين . ومغزى الكفن أن الرجال يشاركون الحسين موته وأن حياتهم من بعده باتت ولا معنى لها ، وذلك ما يعبّرون عنه بالكلام . وقد حلقوا قمة رؤ وسهم على شكل دائرة ، وحملوا بأيديهم السيوف . ويرددون في سيرهم « يا حسين » . وعلى أيقاع هتافهم يضربون رؤ وسهم بالسيوف . ولا يلبث الدم أن ينساب من قمة الرأس . (معظمهم في الواقع شطب الحلاق رؤ وسهم قبيل التطواف بالموسى ، وضرب الرأس بالسيف شكلي الا نادراً) . وفيما هم يهتفون بإسم علي أو الحسين تتسارع حركاتهم ، ويعلو صراخهم ، ويمسكون السيف باليدين وتشتد ضرباتهم به . وحين يدنو الموكب من الحسينية تكون الأكفان قد تلطّخت بالدم ، وقد يقطر الدم على الوجوه ويغشى العيون . . . وفي بلدة النبطية أسرة من الممثلين يهتمون بالتمثيل في عاشوراء أبا عن جد .

أما مجالس التعزية فقد تقام في غير وقتها ، في مأتم فقيد أو في ذكرى موته ، حيث« يعطف » أهل الفقيد« ألمهم على ألم الحسين ، فيتخفّفون منه ، ويذكرهم الناس المعزّون بعذاب الحسين ومقتله ومقتل أولاده ، بين يديه ، فيسموحزنهم . . .»[1] . . .

في خلال مطافنا على الاحتفالات المأسوية في اليونان والشرق الأوسط ، قديمه وحديثه ، طالعتنا معطيات متشابهة ، تجمع بين تلك الاحتفالات جميعاً .

أما ما يتشابه فيها جميعاً فهو الرقص والغناء يؤ ديهما خورص ، أوجمهور المحتفلين ، وهو في مأتم ادراست والعاشوراء وأعياد اوزيريس وادون النواح على اله« ممزق »، أو بطل« ممزق »، وتمثيل الامهما تمثيلاً وجدانياً عميقاً يبلغ فيه التعاطف بين المحتفلين وقطب الاحتفال أشده ، وهو في الذيثيرمفوس والزار ظاهرة« الحلول »، وهي التعاطف إذا هو بلغ غايته القصوى ، يؤدي إليها الرقص والغناء والموسيقى ، وتمزيق لحم ضحية من الحيوان(ذياسباراغموس)، وأكل لحمها نيئاً ، وشرب دمها(أوموفاغيا) .

---

(1) المرجع السابق .

لكن لا بد لنا في نهاية المطاف من النظر في السر المشترك بين تلك الاحفالات جميعاً ، والذى يجعل منها إحتفالات مأسوية . وإننا لواجدوه دون شك في أهم أمرين يقوم عليهما الاحتفال ، أى إحتفال ، ومنهما يستمد« نكهته »، ونعني بذينك الأمرين مناخه العام الذى يسوده ، وغايته القصوى التي يطمح اليها . إذن لا بد من تحليل المناخ المأسوي ، والكاترسيس ، لأن الأول هو لحمة الاحتفال المأسوي وسداه ، ولأن الثانية هي غايته ، أو ما يجب أن يؤدي في النهاية إليه . . (1)

أ ـ المناخ المأسوي :

ننطلق في بدء تعريفنا بالمناخ المأسوي من إعتبار أول وهو أن ليس هناك تحديد صارم للاحتفال المأسوي والمأساة . لا قوانين مطلقة في الفن . ولا يكفي التقيد بقوانين المأساة أو بأصولها ، كما حددها أرسطو (2) ، أو كما نعهدها في المآسي اليونانية حتى ندّعي أننا كتبنا مأساة . إذ رب مسرحية هي في الواقع مأساة على رغم تحررها من تلك القوانين والأصول ، شأن ما عليه« التراجيديا » الشكسبيرية (3) . ورب إحتفال كالزار ، وليس فيه حدث مأسوي معروف ، وهي على ذلك إحتفال مأسوي . ذلك أن المناخ المأسوي يسودهما . إنه سائد فيهما بنسبة ما يتعاطف المحتلفون مع« معاني » الاحتفال ، وبقدر ما يسود يعتبران عملين مأسويين . ورب مأساة تنقلب ملهاة إذا قابلها الجمهور بالاستخفاف ، أو الاستهجان ، أو الاستهزاء . . . « إن المسرحية لا تخلق المناخ المأسوي ، بل يخلقه المشاهد . ليس المهم الاشخاص بحد ذاتهم أو الافعال بحد ذاتها ، بل علاقات هذه واولئك بالمشاهد »(4) . ذلك أن المشاهد يقف حيال العمل المسرحي أحد موقفين ، فهو أما أن يتعاطف مع العمل ويشعر بأنه ينعكس هو شخصياً في مرآته ويكتشف نفسه من خلاله ، وإما بالعكس فهو يرفض ذلك وينكره ولا يجد نفسه فيه . وفي الحالة الاولى نجد المناخ المأسوي أما في الثانية فنجد المناخ الهزلي أو مناخ الملهاة . وذلك لأن الانسان يتعاطف مع ما ومن يفوقه ، ولكنه يتعالى عما أو عمّن يراه دونه ، وغالباً ما يكون الضحك دلالة على التعالي . قد يشفق الانسان على من هم دونه قدراً أو حظاً أو رزقاً وعافية ، ولكن الشفقة نفسها هي أيضاً دليل التعالي ، ورفض للمقارنة . إننا

---

(1) يقول أرسطو« المأساة محاكاة . . . تثير الرحمة والخوف فتؤدي » الى الكاترسيس ». . . أنظر كتابه« فن الشعر »، 1449 ب ، 25 .

(2) أنظر الفصل الثالث ،« أرسطو والمأساة ».

(3) راجع = أ . س . برادلي ، التراجيديا الشكسبيرية ، ترجمة حنا إلياس . القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتاليف . . . ، ؟ .

(4) Touchard, P.-A., Dionysos. Paris, SEUIL, 1952, p. 22.

نتعاطف مع البطل المأسوي أو الرجل الكبير إذا سقط دون ذنب واضح جناه ، ونشعر بأننا« متمثلون » فيه إذ كلنا عانى في بعض حياته أو بعض جوانب شخصيته وأشواقها مأساة أو سقطة فاجعة لا مبرر لها أو ما كنا لنستحقها . ولكننا لا نجد نفسنا متمثلين في الرجل الحقير مثلاً ونرفض مقارنتنا به . إن ملهاة موليير عن« البخيل » « أرباغون » مثلاً تصبح في وجدان الرجل البخيل ، شبيه أرباغون ، مأساة لأنه وجد نفسه في نظيره وبالتالي برّر به أفعاله وحرصه الشديد وتعاطف معه .

المناخ المأسوي إذن لا يقوم الا متى شعر المشاهد بأنه هو نفسه بشكل من الأشكال« موضوع » العمل المسرحي . إن من يبكون في مجالس التعزية على الحسين إنما يبكون أيضاً موتاهم ، ويبكون على أنفسهم لأننا كلنا في النهاية مهدّدون بالكارثة والموت .

في الذيثيرمفوس البدائي يتمثل المحتلفون بديونيزوس ، ويظنون أنه حلّ فيهم ، فصاروا وهو واحداً . وفي الزار تتمثل النساء المشتركات في الحفلة بالعفاريت الحالة فيهن كذلك .

قد يتبادر للذهن إن ما نذهب إليه باطل لأن الاحتفال المأسوي يجب أن يقوم بطبيعة الحال على مأساة ، على شقاء ، على نهاية فاجعة ، لكن نظرة الى المأساة اليونانية مدققة تجعلنا ندرك أن ليس من الضروري أن تنتهي المأساة بفاجعة . والدليل أن المأساة اليونانية أصلاً ، وكما كانت تقدم في أثينا ، سلسلة من ثلاث مسرحيات تقدم في عرض مسرحي واحد ، وإسمها« التريلوجيّا » أو الثلاثية دليل عليهما (1) . وقد بقي لنا من أسخيلوس ثلاثية هي« الاورستيّا » (2) وهي تجري في ثلاثة نصوص متتابعة أو ثلاث مسرحيات ينتج بعضها عن البعض وعلى النحو التالي =

1) مأساة« اغاممنون » وفيها نجد بطل حرب طروادة اغاممنون يعود الى قصره بعد غياب في الحرب البعيدة إستمر عشر سنوات . ولما كانت إمرأته كليتمنسترا قد تزوّجت في غيابه من عشيقها« إيجست »، فإنها تقضي على اغاممنون في الحمام . وكان لأغاممنون من كلتمنسترا ولدان ، الفتاة الكترا والولد اورست . وهرب مربّي الولد به ، فيما بقيت الكترا في القصر . وتنتهي المأساة بكلام رهيب للخورص جاء فيه« فليرافق أورست إله من الآلهة ، وليرجع به من بعد الى قصر أبيه . . . » طبعاً لأخذ الثأر من الزوجة الغادرة . . .

---

(1) Robert, la littérature grecque... P. 36

- وتدعى أيضاً التترالوجيا أو الرباعية لأنها كانت تنتهي بتقديم دراما ساتيرية هازلة لا علاقة لها بالثلاثية .

(2) V: Orestie, in Eschyle, tragédies, trad. de paul Mazon. Paris, «Les Belles Lettres», 1962.

2) مأساة « الكويفور » أو « حاملات القرابين » . تبدأ المأساة بعودة أورست الى مدينة أبيه أرغوس ، وقد صار شاباً مكتملاً ، وقد صمّم على الثأر لأبيه من أمه وعشيقها . وتنتهي بقتل اورست لكليتمنسترا وايجيست . لكن البطل تنقضّ عليه آلهات الندم أو « الارينيّات » ، وهن « آلهات رهيبات تبكي عيونهن دماً ، وتلتفّ حولهن الافاعي ، ويتمسكن باورست مثل قطيع من الكلاب . . . » .

3) مأساة« الاومينيد »أو« الصافحات ». وفيها نرى اورست وقد لجأ الى هيكل الاله أبولّلون في دلفي . ويطلب منه الاله التوجه الى مدينة أثينا وطلب العدل في أمره من شفيعة المدينة وإلهة الحكمة أثينا . (المدينة تحمل إسم شفيعتها). وتطلب إلهة الحكمة إنعقاد مجلس العدل من قضاة المدينة . وينقسم القضاة في شأن اورست قسمين متوازيين عدداً ، فنصفهم معه ونصفهم عليه . لكن أثينا الالهة تقترع الى جانب إعلان براءته ، وترجح هكذا كفة براءة اورست . اذاك تندحر عن البطل آلهات الندم وتحل مكانها آلهات الصفح والغفران . . .

وهكذا فإن خاتمة« الاورستيّا » وهي مأساة في ثلاث مآس ، ليست خاتمة فاجعة . فاورست لم يمت ، ولم يبق فريسة للندم ، بل أعطي له أن يعيش من بعد حياة عاديّة . . .

والواقع أن أرسطو لم يذكر أن من شروط المأساة أن تنتهي نهاية فاجعة . إنما ذلك كان من صنع الشراح في النهضة الايطالية ، ومنهم سكاليجر القائل في تعريف المأساة« المأساة محاكاة بواسطة العمل لمصير إنسان شهير ، ونهايتها فاجعة . . . »(1). وقد ذاع تحديده هذا من بعد ، وأثر كثيراً في إنتشار الوهم القائل بضرورة النهاية الفاجعة في المأساة . وهذا الوهم سببه دون شك لا تحديد الشراح المتأخرين لأرسطو وحسب ، بل كون المآسي اليونانية وصلتنا أجزاء منفصلة عن نظامها الثلاثي وقد ضاع جزآه الباقيان . . . ولعل سببه أيضاً بالنسبة للباحث عندنا أن ترجمة الطراغوذيّا بكلمة مأساة توحي بضرورة الفاجعة(2) . ونحن نعلم أن كلمة« طراغوذيّا » لا توحي بالفاجعة أصلاً ، إذ معناها« أغنية التيس »، كما مر بنا من قبل . . .

وما دامت القضية الأساسية في المأساة قضية مناخ مأسوي وما دام المناخ المأسوي لا يخلقه أشخاص المسرحية ولا نهايتها حتى لو كانت فاجعة ، فما سر ذاك المناخ المأسوي

---

(1) Touchard, p.-A., Dionysos... P. 23.
- مأساة سوفوكليس« اوديب في كولونا » تنتهي نهاية حسنة . . .

(2) الشيخ إبراهيم اليازجي هو صاحب كلمة« مأساة » ترجمة« طراغوذيّا »، أو تراجيديا .

القائم على التعاطف ؟ أو ما سر إقبال الناس قديماً وحديثاً على الاحتفالات المأسوية منذ مآتم آدوني حتى عاشوراء ، ومنذ الذيثيرمفوس البدائي حتى الزار وحلقات الذكر ؟ وأي حاجة نفسية يقضونها في إشتراكهم بتلك الحفلات ؟ لا شك في أن الاجابة عن هذه الاسئلة تجعلنا نفهم فهماً أوفى طبيعة المأساة ، وتجعلنا نرى بأن إحتفالات مثل الزار والذكر إنما هي إحتفالات مأسوية ، والعاشوراء أيضاً . . .

وهنا لا بدّ من العودة الى أرسطو لأنه الأقرب تاريخاً الى المأساة والاحتفالات المأسوية . يقول أرسطو في تعريفه الشهير بالمأساة في كتابه« فن الشعر » ما يلي« المأساة إذن هي محاكاة فعل . . . تتمّ بواسطة أشخاص يفعلون . . . وتثير الرحمة والخوف فتؤدي الى التطهير(الكاترسيس) من هذه الانفعالات .»(1) وهذا التحديد يوافق ما سبق وذهبنا إليه في كلامنا على المناخ المأسوي ، إذ أن أرسطو يميّز فيه بين الفعل والانفعال . فالفعل أو العمل المسرحي(أو المأساة) قائم على المحاكاة لفعل أشخاص يمثل أدوارهم الممثلون ، وهذا الفعل لا علاقة للمشاهد فيه إذ هو عمل المؤلف والممثلين . أما الانفعال فقائم على الشعور بالرحمة والخوف شعوراً يؤدى التطهير من هذين الانفعالين وأمثالها . . . والأكيد أن الفعل أو العمل المسرحي صنع المؤلف والممثلين أو الشخصيات التي يمثلون ، إنما هو الشرط المادى للمأساة . أما الانفعال ، إنفعال المشاهد وبلوغه الكاترسيس فهو الشرط الروحي أو النفسي ، إذ بدونه تبقى المأساة حرفاً ميتاً . لا يعني ذلك بالطبع أن قيمة مأساة ما من روائع المسرح اليوناني تبطل إذا قدّمت أمام جمهور فلم ينفعل بها ، إنما يعني أنها فقدت في ذلك العرض بالذات بالنسبة لذاك الجمهور بالذات مبررها ، وبقيت حرفاً ميتاً . . . فكيف إذن« تطهر » المأساة من الرحمة والخوف حين تثير الرحمة والخوف ؟ أو ما معنى الكاترسيس وما علاقته بالاحتفالات المأسوية ؟ وهل هو متوفّر في ما عرضنا له من احتفالات مأسوية ؟ . . .

ب ـ « التطهير » أو الكاترسيس وعلاقته بالاحتفالات المأسوية :

من أقدم النصوص التي وصلتنا وفيها إشارة الى الكاترسيس بحث يدعى« في المرض المقدس»منسوب الى أبقراط،أبى الطب،ولكنه في الواقع عمل طبيب يوناني قد يكون من تلامذة أبوقراط ، عاش في القرن الخامس ق . م . أما المرض المقدس فهو« الابيلبسيّا » أو داء الصرع المعروف ومن أعراضه غيبة مفاجئة عن الوعي ، يصحبها عض اللسان ، وسقطة ، وجحوظ العينين ، وإهتزاز الجسم إهتزازات قصيرة موقعة

(1) ارسطوطاليس ، فن الشعر ، ترجمة ع . ر . بدوي . . . 1449 ب ، 25 .

إيقاعا . وقد وجد الطب له دواء بعد أبحاث جادة تناولته منذ نهاية القـرن الماضي[1] . وتعني الابيلبسيّا أيضاً الهستيريا وكانت تصيب الناس أفراداً وجماعة ، وتنتقل بالعدوى فيما يشبه الوباء ، فيستسلم الناس المصابون بها أحياناً الى« الرقص والقفز وإهتزازات غريبة تدوم طويلاً » .

وكان ألاقدمـون يظنـون ، شأن كثـيرين من ناس المجتمعـات البـدائية ، والشعبية اليوم ، إن المصروع إذا أدركته نوبة الصرع أو الهستيريا فهو رجل« مسكون » حل فيه إله أو جان أوعفريت . وينتقد صاحب الكتاب المذكور أعلاه ، بعقلانية حسنة ، طرائق المشعوذين في أيامه لمعالجة ذاك الداء . ويرفض أن يجعل تدخل الآلهة سبباً له ، شأن ما يقول اولئك المشعوذون ، ويسمّيهم« المطهّرين »أو« الكاترتيين » [2] ويخبـر أنهـم كانوا« إذا صدرت عن المريض صيحات حادة عنيفة(تشبه الصهيل) أكدوا أن قد حلّ فيه روح الحصان ، وألقوا التبعة على أحد الآلهة » [3]. وكانـوا يعالجـون المصـاب بالتعـاويذ والرقى ، وغايتهم إخراج الروح من المسكون أو« تطهيره » منه . . . إذن فالكاترسيس في معناها البدائي تعني تطهير المسكون من الروح الحال فيه بواسطة إحتفال ما ، فيه تعاويذ ورقى .

وهذا ما دفع بعض الباحثين عن معنى الكاترسيس الى القـول أنهـا مستعـارة من المعالجة الطبّية القديمة أو الطبّية الدينيـة معاً ، إستعملها أرسطو تعبيراً عن أن غاية المأساة وتأثيرها أن تخفّف على المشاهد وطأة الشهوات والانفعالات بإخراجها منـه ، أو تطهـيره منها [4] .

ولكن إذا إقتنعنا بالأصل الطبّي للكلمة ، فكيف نفسّر قول أرسطو أن التطهير من الرحمة وباقي الانفعالات يتم بإثارة تلك الانفعالات ؟ لو لجأنا اليوم الى الطـب الحـديث لاستعرنا منه كلمة التلقيح لتفسير الكاترسيس . فالتلقيح قائـم على مبدأ مداواة الـداء بالداء(يلقح الانسان بمصل الجدرى للوقاية من الجدري) وكذلك حال المأساة فإنها تلقح المشاهد بالخوف والرحمة لتريحه أو تطهره منهما . لكن هذه الاستعارة لا تزيل الابهام إذ أن مبدأ التلقيح الطبي له أصوله العلمية الوضعية ، أما« التلقيح » النفسي القائم على مداواة الانفعال بالانفعال فيبقى غامضاً لأنه تلقيح نظرى ذاتي .

والظاهر أن أرسطو شرح معنى التطهير بدقة أكثر في كتاب« فن الشعر » نفسه ،

---

(1) Tourette, Gilles de la, Traité clinique et thérapeutique de l'Hystérie. Paris, 1895, p. 26.

(2) jeanmaire, H., Dionysos... p. 116.

(3) Ibid. P. 117.

(4) Croissant, jeanne, Aristote et les Mystères. Liège et Paris, Université de Liège, 1932, p. 116.

ولكن هذا الشرح ضاع ، فوقعنا في البلبلة . فقد ذكر أرسطو في كتابه« السياسة »، الفصل الخامس ، ما يلي« أما ماهية الكاترسيس فإننا نشير إليها هنا بإيجاز ، على أمل العودة إليها بشرح أكثر دقة في كتاب « فن الشعر »(1). ولا شك في أنه وفي من بعدبوعده ، لكن فاتنا الاطلاع عليه. إذن فما قال أرسطو « بإشارة موجزة » في كتاب « السياسة » عن الكاترسيس ؟

يتناول أرسطو في الفصل الخامس من الكتاب المذكور أثر الموسيقى في التربية ، فيجعل الموسيقى أنواعاً منها الموسيقى الاخلاقية التي تثير في السامع بعض الحالات النفسية الدافعة الى عمل الخير ، والموسيقى العملية التي يوقّع المرء على أنغامها بعض أعماله ، والموسيقى الكاترسية الصالحة لعلاج بعض الحالات المرضيّة الناشئة عن« الحلول »ـ حلول الروح أو الاله في المسكون ـ، ثم يخلص الى القول أن الموسيقى وحدها جديرة أن تتبوأ مكانة مشروعة في التعليم ، في حين أن الموسيقى العلمية والكاترسية تبقى من إختصاص العازفين المحترفين . . . ثم يقول« . . . هنالك أشخاص واقعون تحت تأثير الحلول . . إذا لجأوا الى الموسيقى التي تهزّ النفس هزاً عنيفاً رغبة في طرد الروح ، فإنهم متى وقعوا تحت تأثير الأنغام المقدسة ، يبدون وقد عاودتهم الطمأنينة وكأني بهم تناولوا دواء(أو « شربة »). وإن من قاسوا الرحمة والخوف وأمثالهما ، ووقعوا تحت تأثير الأنغام ، خبروا بالضرورة نفس الاختبار من الترويح عن أنفسهم ، مصحوباً بشعور باللذة . وكذلك فإن الميلوديّات الكاترسية تمنح لذة كاملة »(2) .

وقد ظن البعض أن نظرية أرسطو تلك حول قدرة الموسيقى على«التطهير» مستوحاة من الفلسفة الفيثاغورية إذ سبق للفيثاغوريين أن أشاروا الى أن الموسيقى تؤثر في النفس تأثيراً كبيراً وتعيدها الى حالة من التوازن والانسجام بفضل ما فيها من توازن في النغم وإنسجام في اللحن . أما في الواقع فهناك إختلاف تام بين النظريتين الأرسطية والفيثاغورية ، ففيما يذهب الفيثاغوريون الى أن الموسيقى تداوي الداء النفسي بعكسه ، القلق بموسيقى هادئة ، والحزن بموسيقى فرحة ، فإن أرسطو يذهب بالعكس الى أن الموسيقى يجب أن تداوي الداء بمثله ، القلق بموسيقى قلقة ،الحزن بموسيقى حزينة . أو بتعبير أدق فإن على الموسيقى أن تماشي الداء وتثيره بعنف حتى تصل به الى ذروته ، فإنه أنذاك ، وقد بلغ تمامه ، ينفجر كالدمّل ، ويزول .(3) . وذلك هو في نهاية الأمر معنى

(1) Aristote, la politique, texte présenté par Marcel Prélot, Genève, gonthier, 1964, 1341 b- 1342 a, V.

(2) Ibid. 1342a, V

(3) Boyanxé, P., Le culte des Muses chez les grecs. Paris, De Boccard, 1937, p. 185.

الكاترسيس ، أن تثير في نفس الانسان الانفعالات وتتصاعد بها حتى أوجها ، فإنها اذاك تطهر النفس منها .

ولنا على ذلك ، وزيادة في إيضاحه ، ملاحظتان . الاولى أن الروح الديونيزية ، أو روح المأساة كما مر بنا من قبل ، هي روح التّخطي أو التطرف بالحالة النفسية أو طبيعة الشخصية المسرحية الى أقصى مداهما ، متخطية جميع الاعتبارات التي تكبل حرية الشخص في حياته العادية ، وكأنها بذلك تحرج الاقدار حتى تسفر عن وجهها ، فأما لها وأما عليها ، وفي الحالين راحة أو« تطهير » من الانفعالات المضطربة التي يقاسيها الانسان متى وقف حيال أمر خطير ومصيري بين بين ، فلا هو مقدم ولا هو محجم . وقد رأينا أن أبطال المآسي إذا واجهوا أمراً مصيرياً أقدموا ، وساروا بالشوط حتى النهاية ، وعلى رغم علمهم أو حدسهم بأنها قد تكون نهاية فاجعة . وذلك ما رأيناه من اوديب في مسرحية سوفوكليس . . . وكأنهم متى فعلوا ذلك إرتاحوا وأراحوا المشاهد المتعاطف معهم من إنفعالات الرحمة بهم والخوف عليهم . ولما كان المشاهد يرى نفسه في البطل المأسوي ومصيره في مصيره ، فإنه بالتالي يسايره ، نفسياً ، في مواجهة مصيره مواجهة حاسمة ، وينطلق معه ، وجدانياً ، في المغامرة حتى حدودها القصوى ، ويزحم معه الاقدار حتى تسفر عن وجهها فأما له وأما عليه ، حتى إذا فعلت وإرتاح البطل الى اليقين ، اليقين من قدره ومن مصيره ، إرتاح المشاهد أيضاً ، و« تطهر » من إنفعالات الخوف على نفسه والرحمة عليها مما يعاني كل يوم في مواجهة قدره ومصيره . . . وهكذا فإن المأساة فن كاترسي ، شأن الموسيقى الكاترسية ، تشحن نفس المشاهد بأقصى إنفعالات الرحمة والخوف وأمثالها حتى إذا بلغت من نفسه أقصى مداها ، إنفجرت وزالت ، وأعقبها لذة وراحة .

أما الملاحظة الثانية فهي أن ما ذكرنا عن قدرة الكاترسيس على التطهير وإعادة الطمأنينة الى نفس الانسان المضطربة بشتى الانفعالات ، يزيده إيضاحاً أن نتذكر أن الزار وما يشبهه من إحتفالات يستدرج فيها الانسان الروح حتى يحل فيه ، غايته لا طرد الروح من« حصانه »، أو المسكون به ، بل عقد أواصر السلام والوئام بين الساكن والمسكون ، بين الرجل والروح الحال فيه . وليس من شك في أن النساء المقبلات على حفلات الزار(وهن يعتقدن بوجود العفاريت وميلها الى معابثة الانسان معابثة قد تكون فاجعة أحياناً) يرمين من وراء ذلك الى جعل العفاريت تسفر عن وجهها ، وتحل فيهن غاية الحلول ، فيرتحن اذاك من القلق إذ لا معابثة بعدها ، بل مواجهة ومصارحة وعقد سلام . . . وهذا ما يجعل للزار فعل الكاترسيس التطهيرى ، خاصة وأنه ليس إحتفالاً لطرد الروح(والا فإن له فعل الكاترسيس الفيثاغورية)، بل لمسايرته حتى نهاية الشوط ، ومن ثم بلوغ الراحة منه ومعه . . . ولعل هاتيك النساء ، وهن نساء الحريم في الغالب

والبيئة الشرقية المحافظة ، يقبلن على حفلات الزار حتى ينفّسن عن كبتهن في مجتمع هن مضطرات فيه الى لجم إنفعالاتهن وعواطفهن ، إذ في تلك الحفلات يطلقـن لمشاعرهـن العنان ، أو يحققن ذواتهن . فمن حل فيها كما مرّ بنا عفريت قاض ، فلعلها إمرأة حكيمة رشيدة ولكن الرجل في بيئتها لا يعير حكمتها ورشادها إهتماماً لاعتقاده بأن النساء نواقص العقول ، فإذا حل فيها العفريت القاضي ، أو حلّت نفسها في نفسها ، أو التقت ذاتها بذاتها ، وأفتت بالرأى السديد ، وجدت من النساء الحـاضرات من يصغـين الى رأيهـا ويأخذن به . إذ في الواقع ليس« العفريت » من يفتي بالرأى بل المرأة نفسها ، وفي الواقع أيضاً ليس العفريت القاضي من إختارها ، بل هي التي إختارته . فليس هناك من عفريت بل إمرأة وحسب . . . وهكذا فإنها حين إلتقت بذاتها دون عائق إجتماعي أو تقليدى ، وحين عبّرت عن ذاتها أو عن آرائها وحكمتها ولقيت في جو من المهابة والصدق والتصديق آذاناً صاغية ، تكون قد« تطهرت » من كبت نفسها في حياتها العادية ، وحقّقت ذاتها ولو الى حين . وهكذا كان للزار مفعول كاترسي لا غش فيه . . .

وفي بعض مجتمعاتنا اليوم مظاهر كاترسية كثيرة ، منها حفلات الرقص العنيف ـ القريب من الـرقص الديثرامفـي بمـا فيه من تخليع أعنـاق وهـزّ أجسـام وتمييل رؤ وس وصدور ـ على صخب موسيقى« ضارية »، يقبل عليها المراهقـون والشبـاب فيرقصـون ويهتزّون حتى التلف ، وكأني بهم يشحنون أنفسهم وجسومهم بأقصى التوتّر حتـى إذا تلاشوا من عياء ، « تطهّروا » من توتر الحياة الآلية الصاخبة التي بات يعاني منها كثيراً أبناء المدن في القرن العشرين . . (1)

لكن هل من كاترسيس أيضاً في إحتفالات العاشوراء ؟

إن العاشوراء قائمة على التعاطف مع الآم الحسين تعاطفـاً يبلـغ أقصى حدوده . يشحن المحتفلون نفوسهم بأقصى عواطف الخوف والشفقـة على الحسـين ، ويشاركونـه آلامه مشاركة محسوسة بجلد أنفسهم ، وإسالة دمائهم ، والعويل والبكاء حتى إذا بلغوا الغاية من التعاطف مع بطل عاشوراء تخفّفوا من آلامهم ومشاعرهم . ومن رآهم ينوحون ويذرفون الدمع الغزير ثم رآهم بعد ذلك وقد إكتست أساريرهم براحة نفسية أكيدة عرف ما للعاشوراء من مفعول« كاترسي » صادق . . .

المأساة إبتكار يوناني

وهنا لا بد من التساؤ ل « لماذا لم ينشأ فن مسرحي كالمأساة عن عاشوراء والزار نظير ما نشأ عن مثيل تلك الاحتفالات في اليونان ؟ . ومـن التسـاؤ ل بالتالي« هـل نشأ عن

---

(1) Aslan, O., L'art du théâtre. Paris, Seghers, 1963, p. 464.

إحتفالات مصر وجبيل القديمة مسرح ؟ وما نوعه ؟». لا حسم في الجواب عن التساؤلين الا على ضوء واقع أكيد وهو أنها بقيت إحتفالات« دينية » صرفاً ، جمهورها« مشترك » في طقس ديني لا مشاهد ـ سلبي أم إيجابي ـ لاحتفال مسرحي . وبالتالي فإن ما تعتمد عليه من« نصّ » مكتوب أو محفوظ إنما هو نص« وحيد »، « تقليدي »، وما صدف عنه إرتجالاً فهو قليل لا يحفظ ولا يعول عليه . وهو أيضاً نصّ لا يدور الا على موضوع الاحتفال . ولما كان الاحتفال المأسوي دينياً ، في الأصل ، فهو جدير أن يثير في المشاركين فيه ـ لا المشاهدين ـ أقصى الإنفعال وأقصى« التعاطف ». فلا حاجة له من بعد لأن« يتنازل » الى« العلمانية »، لأن يصير إحتفالاً« علمانياً »، أو « فنيّاً » وحسب . إلا إذا حدثت تلك« الحاجة » في نفوس الناس إذا هم فقدوا« الحس » الديني ، إن لم يكن عامة ، فعلى الأقل ما تعلق منه بموضوع الاحتفال المسرحي . . . أما المأساة اليونانية فقد إنفصلت عن موضوع ديونيزوس ، وإنطلقت في رحاب الميثولوجيا اليونانية والتاريخ اليوناني تستوحي أبطالها وموضوعاتها ، وإنطلقت كذلك في رحاب القلب البشري تستوحي« منازع » بني الانسان المختلفة من ثأر وغيرة وخير وشر . ومؤلفو المآسي اليونانية شعراء ، فنّانون ، لا رجال دين ، تركوا نصوصاً شخصية ، مختلفة ، بذلوا فيها غاية جهدهم في الابتكار الأدبي والفني .

إذن فقد بقيت الاحتفالات المأسوية في الشرق الأوسط ، قديماً وحديثاً ، إحتفالات دينية لأن جمهورها بقي جمهوراً دينيّاً . . . وبالتالي فإن التساؤل عن سر عدم نشأة مسرح« فني » عن أعياد مصر القديمة أو جبيل ، أو عن الزار وعاشوراء ، ـ شبيه بالتساؤل عن عدم نشأته عن الطقوس الدينية الاحتفالية المسيحية وهي غنية بالعناصر الدرامية ، وعلى رأسها الاحتفال بالقداس أو الذبيحة الالهية ، وهو إحتفال يقام كل يوم ، وعلى مدار السنة في الآف الكنائس : يشارك فيه « مؤمنون » لا « مشاهدون » يتفرّجون ، ونصوصه « تقليدية » ، « محفوظة » منذ فجر المسيحية(1) . . . نعم لقد حاول البعض القول أن المسرح الفرنسي نشأ عن « الميستير » أو المعاجز الدينية ، ولكن محاولتهم باطلة متى عرفنا أن المسرح الفرنسي منذ أواخر القرن السادس عشر إرتبط مباشرة بالمسرح اليوناني القديم ، والمسرح الروماني سواء في ما عرف من مأساة أو ملهاة ، حتى لقد قيل بأن فرنسا ما كانت لتعرف المأساة على يد كورناي أو راسين لو لم يكن القرن السابق لهما ، القرن السادس عشر ، قد نقل الى الفرنسية المآسي اليونانية أو إطّلع عليها . وكذلك الحال في إنكلترا حيث عرف شكسبير مسرحيات « سينيكا » الروماني خاصة ، وهي نسج على منوال اليونانية . . . .

(1) Alain, E.-A., Elèments de Philosophie. Paris, Gallimard, 1940, (Le thèâtre est comme la messe.)

ذلك أن المسرح بمعناه المعروف اليوم أو بوجه التحديد فن المسرحية ، إنما نشأ عن المأساة اليونانية ، والمأساة اليونانية« إبتكار » يوناني(1) . ولسنا نعلم لهذا الابتكار بداية أكيدة ، بجميع ما في البداية من عثرات ، الا أنه يبدو أن أول مؤلف معروف للمأساة هو تسبيس الايكاري في القرن السادس ق . م . فهو أول من زاد في الحوار وجاء بممثل منفصل على الخورص(2) . ولسنا أكيدين مما قال أرسطو في الفصل الرابع من كتابه« فن الشعر » وهو التالي« . . . وكان أسخليوس أول من رفع عدد الممثلين من ممثل واحد الى أثنين ، وقلّل من أهمية الخورص وجعل المكانة الاولى للحوار ، ثم جاء سوفوكليس فرفع عددهم الى ثلاثة ممثلين وأمر برسم المناظر(الديكور) . . . فإتسع مجال المأساة ، . . . وإتسمت في النهاية بالجلال . . . »(3) .

على أيدي اولئك كانت ولادة المأساة ، بعد مخاضها الطويل في الاحتفالات المأسوية . وكانت « إبتكاراً » لا نعرف له مثيلاً من قبل . وشأن كل إبتكار فإنه لا سبيل الى النسج على منواله الا بالاطلاع عليه . ونعني إطلاعاً صادقاً « حقيقياً » بأي شكل من الأشكال . ولنا مثال على الاطلاع غير الصادق ، غير الحقيقي ، في ما نقل المترجمون العباسيون عن كتاب أرسطو« فن الشعر » . وكان أولهم أبو بشر متى بن يونس القنّائي ، ولم يفهم معنى « المسرح » فدعا المأساة (الطراغوذيّا) المديح ، ودعا الملهاة (الكوموذيّا) الهجاء .(4) . وفي شروح الفيلسوف إبن سينا التقريبية للكتاب المذكور ورد مثلاً قوله « فمن ذلك نوع من الشعر يسمّى طراغوذيا له وزن لذيذ طريف يتضمّن ذكر الخير والاخيار والمناقب الانسانية ، ثم يضاف جميع ذلك الى رئيس يراد مدحه . وكانت الملوك فيهم يغنّى بين أيديهم بهذا الوزن . وربما زادوا فيه نغمات عند موت الملوك للنياحة والمرثية . . »(5) . وهذا خلط غريب يؤكد أن إبن سينا لم يفهم ما في المأساة من « مسرح »

لقاء هذا العجز عن فهم معنى المسرح ، نتيجة جهل المسرح اليوناني أو الغربي ، ولما كان هذا الجهل يبرّر ذاك العجز ، ترانا لا نسير طويلاً في ركب المتسائلين عن سبب تأخر ظهور المسرح في البلاد الناطقة بالعربية ، أو مسرح اللغة العربية . ذلك أننا نسير معهم على طريق إفتراضات كثيرة ، وواقع واحد . أما هذا الواقع الذى لا نكران له فهو أن أبناء هذه البلاد عرفوا ما هو المسرح ، بمعناه الغربي ، وكتبوه ، بعد أن إطلعوا على

---

(1) jeanmaire, h., Dionysos... P.331.

(2) Robert, F., La Littérature grecque... Pp.35,36.

(3) أرسطوطاليس ، فن الشعر ، ترجمة ع . ر . بدوى . . . 1449 أ ، 20 .

(4) المرجع السابق . . ، صفحة 96 ثم صفحة 166 .

(5) المرجع السابق . . ، صفحة 96 ثم صفحة 166 .

نصوصه وأصوله . وهذا الواقع يجعل جميع الأسباب التي يذكرها الباحثون عن أسباب تأخر ظهور المسرح إفتراضات . إذ هل يصح إعتبار ظهور المسرح ، مثلاً ، دليلاً على تبدل جذري في الحضارة أو الثقافة أو الحياة الاجتماعية في حياة شعوب هذه البلاد ؟ لو صحّ هذا إذن لوجب أن نعتبر« ظهور » السيارة والطائرة والآلة الحاسبة ، والمستحدثات الأخرى التي أتتنا من الغرب ، دليلاً على تبدل مشابه لذاك . والواقع أن ظهور المسرح في بلادنا آتياً من الغرب ، والمستحدثات المذكورة وأشباهها ، أخذ يفعل فعله في تبديل الكثير من وجوه الحضارة والثقافة والحياة الاجتماعية في بلادنا . إن المسرح علة في تبديل بعض وجوه حياتنا ، وليس العكس .

وأما تلك الإفتراضات فمنها قول بعضهم أن« الدراما الحق والتراجيديا على وجه الخصوص ، تبدو على جانب من التعارض مع روح العقيدة الاسلامية . . . التراجيديا لا تزدهر حتى توضع المقدسات نفسها موضع الشك والسؤ ال . »[1] . إذ في موضع الشك تبرز شخصية الانسان المستقل ، القادر على القيام بعمل حر بفعل إرادة حرة . وردنا على هذا الافتراض أن أفراداً وجماعات من المسلمين عرفوا جانب الشك ، وجالوا فيه ، شأن ما فعل المعرّي ، أو هم ألحوا على القول بحرية الانسان ، شأن ما فعل المعتزلة في تأكيدهم على أن الانسان حر مخيّر . . . وردنا أيضاً أن قد إضطرب في بلاد العربية أقوام غير المسلمين ، وتكلموا العربية وكتبوا فيها ولم يحل دينهم دون المسرح ، ولكنهم ما عرفوه الا بعد إتصالهم ببعض وجوهه آتية إليهم من الغرب . وردنا أيضاً أن «إعتياد شعوب ثقافية إسلامية(غير عربية)ـ كالثقافة الفارسية والأندونيسية مثلاً ـ تمثيل المسرحيات الدينية (العاشوراء مثلاً) جعل الحكم بإفتقارها الى المسرح يخفق . . . »[2] . ونضيف أنه وإن كان مارون النقاش اللبناني الكاثوليكي أول من قدم مسرحية بالعربية ، في بيروت ، سنة1848 ، فإن أبا خليل القباني ، المسلم السني ، كتب مسرحية« هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب » بعد ذلك بقليل ، وقدمها في دمشق . وأننا نشك أخيراً في أن قد كان الانسان البيروتي أو الدمشقي ، في ظل الحكم العثماني في القرن التاسع عشر ، أكثر قدرة على إبراز شخصيته الحرة مما كان عليه معاصرو أبي النواس أو المتنبي .

ومن تلك الافترضات أن « الدين الاسلامي قد حال دون ترجمة المسرح اليوناني

---

(1) راجع مقال الناقد الفرنسي جورج البير آستر وعنوانه « مسرح توفيق الحكيم الفلسفي » في مجلة « الآداب »، العدد السابع ، تموز1957 ، ص . 34 ، بيروت .

(2) في محاضرة للمستشرق جاك برك وعنوانها « لمحة عن الفن المسرحي في العالم العربي منذ مائة عام »، نشرها بالعربية المركز اللبناني للمسرح ، على الالة الكاتبة ، سنة1971 .

القائم على الوثنية وآلهتها وأساطيرها الى اللغة العربية »[1] . وفي رد الكاتب المسرحي المصري توفيق الحكيم على هذا الافتراض قوله « لقد سمح الاسلام للناقلين أن يترجموا كثيراً من الاثار التي أنتجها الوثنيون ، فهذا كتاب « كليلة ودمنة » الذي نقله إبن المقفع عن اللغة الفلهوية . . . »[2] . طبعاً ليس يجهل توفيق الحكيم أن إبن المقفع حور في الكتاب المذكور حين جنبه ما في أصوله الفارسية أو الفلهوية من تعابير وثنية ، وحين جعل ناسه وحيوانه ينطقون وكأنهم قوم مسلمون ، مما لم يثر حفيظة معاصريه عليه . وكان من شأنه ، لو نقل في نصه الاصلي ، ان يثيرها . وفي رأينا ان قد كان في امكان النقلة ان يترجموا مسرحيات اليونان الى العربية خالعين عليها نقاب اسلامياً بسيطاً شأن ما فعل ابن المقفع . . . واذا كان المسلمون قد احتالوا على الرسم والتصوير بالنمنمات والوشي ، فقد كان في امكان النقلة ان يحتالوا على المسرحيات اليونانية بأن يجعلوها قصصاً وحكايات ، ولكن النقلة انفسهم كانوا عاجزين عن فهم المسرح ، او ان نصوص المسرحيات لم تقع بين ايديهم[3] .

ونجد ، حيال ذلك ، أن من الأفضل طرح السؤال التالي« إذا كان المسرح ، وأرقى أنواعه المأساة ، يشبع حاجة من حاجات الانسان النفسية أو الجمالية ، فهل عانى أبناء الضاد تلك الحاجة ؟ وإذا هم عانوها فكيف أشبعوها ؟»

أما الحاجة تلك فإنها ، كما مر بنا ، حاجة الانسان الى إطلاق رغباته من عقالها ، أو بتعبير أدق ، الى التعاطف مع من بلغوا ملء ذواتهم ، وصدقوا مع أنفسهم غاية الصدق ، ولو كلفهم ذلك حياتهم . وهذه الحاجة تلبيها المأساة والاحتفالات المأسوية . ولا شك أن أبناء الضاد وجدوا ضالتهم في العاشوراء والزار وأمثالها . يقول المستشرق الفرنسي المعاصر جاك برك« إذا كان من الصواب أن فنون المسرح في مجتمع معين تقوم على هذه الحاجة(الحاجة الدائمة الى تقصّي الذات ، وترتكز عليها) ، . . . فأنا أبحث عن سوابق للمسرح في إحتفالات الفاطميين ، وفي ألعاب المماليك الفروسية ، وفي طقوس الجمعيات الصوفية . . . وأكثر منها شبهاً بالمسرحية« الزار » ، وهو من الطقوس الجماعية لطرد الأورواح[4] بما فيه الملابس التنكرية والأبطال . » .

---

(1) الأدب العربي الحديث ، الجزء الثاني ، عدة مؤلفين . دمشق ، وزارة التربية ، 1967ـ68 ، صفحة 387 .

(2) توفيق الحكيم ، مقدمة « اوديب الملك » . القاهرة ، الطبعة الثانية ، 1957 . صفحة 20 .

(3) يذكر جاك برك في محاضرته (المرجع الأسبق) أنه « في الثلاثينات نشأت لدى قبائل « الديولا » القاطنة على ضفة نهر كازامانس اليمنى تمثيلية سحر ولعب يدخل فيه التنكر والرقص والغناء أسموها « كوميو » . وقد وافق ظهورها إنتشار الاسلام فيما لم تظهر على الضفة اليسرى التي بقي مستوطنوها على دياناتهم القديمة . إذن كان الاسلام هنا المساعد على إدخال المسرح . . . »

(4) مرّ بنا أن الزار لا يعقد لطرد الأرواح بل لعقد صلح معها .

وبقيت الحال على هذا المنوال حتى إطلعنا على المسرح الغربي فأقبلنا عليه حين وجدنا فيه فناً عظيماً أثبت أنه قادر على إشباع حاجتنا الى تقصّي الذات . وهذا المسرح في الأصل إبتكار يوناني بدأ بالمأساة .

لكن المأساة ، على كونها إبتكاراً ، تبقى وليدة الاحتفالات المأسوية اليونانية التي سبقتها ، أو إن هذه تمخضت عن تلك . المأساة ليست إبتكاراً من عدم ، بل هي« وريثة » الاحتفال المأسوي ، أو الاحتفالات المأسوية السابقة لها . . . ما ورثت المأساة عن تلك الاحتفالات ؟ في البحث عن جواب عن هذا السؤال محاولة أخرى تقربنا أكثر فأكثر من روح المأساة ومن روح الاحتفال المأسوي معاً . . .

الفصل الثالث

المأساة وريثة الاحتفالات المأسوية

إذا قلنا أن المأساة وريثة الاحتفالات المأسوية فلا نعني أن المأساة« إرث » فقط . إنها، شأنها في ذلك شأن جميع الفنون التي نشأت عن طقوس أو شعائر دينية ، إرث و« إبتكار ». هي إرث بما تناهى إليها من الاحتفالات المأسوية السابقة لها ، وإبتكار بما صنع بالارث شعراء المآسي اليونانيون ، أسخيلوس وسوفوكليس واوريبيد ، حين أنطلقوا منه فأنشأوا فن المأساة .

ولما كان أرسطو أول باحث تناول المأساة اليونانية بالبحث والتحليل ، ولما كان أفضل باحث فيها ، في رأى معظم النقاد(1) ، كان لا بد لنا ، في الفصل الثالث هذا من دراستنا ، من أن نستعيد ما قال في تحديدها في كتابه« فن الشعر ». وننطلق من ثم الى تحليل أمرين يستقطبان ما ورثت المأساة اليونانية من الاحتفالات المأسوية السابقة لها ، وما أبتكر من شؤ ونها شعراء المآسي اليونانيون ، ونعني روح التخطّي وروح الاحتفال . أما روح التخطي فتستقطب روح التطرف أو ما سماه اليونان« الافريس » التي تلم بأبطال المآسي ، ومغالبة هؤ لاء لأقدارهم ، والرؤ يا المأسوية التي هي قوام نظرتهم الى المصير البشري وموقفهم منه ، ويختصر ذلك كله في النهاية« الميثوس » المأسوي . وهذا ما يجعل بحثنا في روح التخطي يتناول بالتدرج الافريس ، والقدر في المأساة والرؤ يا المأسوية ، والبطل المأسوي .

وأما روح الاحتفال فتستقطب الحدث المأسوي وما فيه من« إحتفالية » تجعله يرقى عن الحادث العادي ، ثم الزمن في المأساة وهو زمن حافل بالديمومة لا بالدقائق والساعات ، ثم ما يعبر عن ذلك من شعر مأسوي ، ثم الخورص المأسوي وهو القيّم على روح الاحتفال يصونها من التبدد ، فنعرض لمختلف الاراء التي قيلت بشأنه ، ونخلص منها الى رأي محدد فيه ، ثم نبحث في القالب الجامع لذلك كله ونعني الاسلوب ، أسلوب المأساة في التعبير والتأليف .

(1) Thouchard, Dionysos, Paris, Seuil, 1952, Pp. 26-27: «Il est incontestable que, de tous les théoriciens de la tragédie, Aristote demeure le plus profond...».

ولما كنا ، في سياق تحليلنا للامور المذكورة ، نحاول دائماً تبديد المغالطات الدارجة حول المأساة مما يؤدي الى إلتباس بينها وبين المسرحية العادية أو الدراما ، فإننا نختم هذا الفصل بالبحث في ما سميناه « إستدراك » المأساة ، أو فن المفارقة أو ما يسمى باليونانية الـ « باراذوكسوس » ، وهو خاصة المأساة التي يميزها ، في آخر الامور التي تمتاز بها ، من سائر أنواع المسرحيات . . .

المأساة حسب تحديد أرسطو

يقول أرسطو في تحديد المأساة« المأساة محاكاة فعل نبيل تام ، لها طول معلوم ، بلغة مزوّدة بألوان من التزيين تختلف وفقاً لاختلاف الاجزاء ، وهذه المحاكاة تتمّ بواسطة أشخاص يفعلون ، لا بواسطة الحكاية ، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي الى التطهير من هذه الانفعالات . . . »[1]

وإذا نحن تتبعنا بالتفسير المبسطّ هذا التحديد ، معنى إثر آخر ، حصلنا على تعريف مبدئي بالمأساة اليونانية توصل إليه أرسطو عن طريق الاستقراء لما طالع من نصوصها ، ولما شاهد من عروضها في أيامه . ولكننا لن نتناول بالتفسير ما ينطوى عليه التحديد من كلام على المحاكاة (الميميسيس) والتطهير (كاثرسيس) وقد تناولناهما بالتحليل في الفصلين السابقين .

ـ « المأساة محاكاة فعل نبيل »

المأساة « مسرحية » لا « نوع من الشعر يتضمّن ذكر الخير والاخيار والمناقب الانسانية ، يغنى بين أيدي الملوك . . . » كما ورد في شرح إبن سينا للطراغوذيّا[2] . وذاك « الفعل » يؤديه أمام جمهور المشاهدين الممثلون وقد « سكنتهم » أشخاص المأساة . وهذا ما يجعل من المأساة مسرحية ، ومن المسرحية فناً دينامياً يتطور كالرقص والغناء ، لا فناً « بلاستيكياً » جامداً كالرسم والنحت[3] .

والفعل في المأساة « نبيل » ومعنى ذلك أنه عمل جدى يتحلى القائم به بالصدق والاخلاص ، فلا يقبل التنازل عن القيام بعمل يراه واجباً أو حقاً ، ولو كلفه حياته . لقد أخطأ اوديب الملك في السير بالتحقيق حتى نهايته عن الرجل الذى حلت عليه لعنة الالهة ، خاصة وقد بدأ يكتشف أنه قد يكون هو المقصود . أخطأ في رأى الرجل العادى الآخذ بالمساومة ، لكنه لو خادع وأوقف التحقيق ، أو طوى الموضوع ، لكان عمله حقارة

(1) أرسطوطاليس ، فن الشعر ، ترجمة ع . ر . بدوى . . 1449 ب ، 25 .

(2) المرجع السابق ، صفحة 166 .

(3) Nietzsche, la naissance de la tragédie... Par. I et 4

وكذباً ، لا عملاً نبيلاً ، وكان كف عن أن يكون « بطلاً » . وما يقال عن اوديب يصحّ قوله في جميع أبطال المآسي اليونانية التي وصلتنا من اغاممنون الى الكترا واورست ، والباقين .[1] .

ـ « . . . فعل نبيل تام »

تقدم لنا المأساة اليونانية فعلاً تاماً « ذا بداية ووسط ونهاية » . وذلك بسبب أن بطل المأساة لا يتراجع عما يسعى إليه . وهذا ما جعل أرسطو يقول من بعد أن الحكاية ـ أو الموضوع ـ في المأساة إنما هو « تركيب الأفعال المنجزة »[2] . لو أن الكترا في مأساة اوريبيد التي تحمل الاسم نفسه قنعت بنصيبها ، شأن ما فعلت أختها ، وأقنعت أخاها اورست بالعودة من حيث أتى إذن لكان « العمل » في المأساة المذكور ناقصاً قد يصلح موضوعاً لدراما عادية ولكنه لا يصلح لمأساة تنتسب أصلاً لروح التخطي الديونيزية . . . ولا شك في أن كلام أرسطو على الفعل « التام » في المأساة هو ما دفع بعض شراحه الى القول أنه يدعو الى « وحدة العمل »[3] .

ـ « . . . لها طول معلوم »

لما كنا نجد في المأساة اليونانية « فعلاً » لا يحتمل النقص ، فإننا نجده أيضاً لا يحتمل الافاضة . وفي ذلك قال أرسطو في موضع آخر من كتابه « فن الشعر » أن المأساة « كالكائن العضوي الحي إذا كان صغيراً جداً لا يكون جميلاً . . . كذلك إذا كان عظيماً جداً » .[4] . وفي الواقع فإننا نجد المآسي اليونانية ذات « طول معلوم » ، أو طول مناسب يراعي الممثلين إذ يمكنهم من أداء أدوارهم دون عياء ، ويراعي المشاهدين إذ يمكنهم من متابعة العرض المسرحي دون ملل ، ولعل ذلك ما جعل المأساة اليونانية ، كما قال أرسطو « تنحو الى حصر نفسها قدر المستطاع ، في زمان مقداره دورة شمس واحدة ، أولا تتجاوزه الا قليلاً . . . »[5] . وهو يعني أن « الفعل » في المأساة ، لو تمّ في الواقع ، لما تجاوز حدوثه

---

(1) الواقع أن المآسي اليونانية التي وصلتنا تدور معظم مواضيعها حول أسرتين من « النبلاء » أو الملوك هما أسرة الـ « أتريذيين » ملوك مدينة ارغوس ، واسرة الـ « لابذاذيسيين » ملوك مدينة ثيبا . ففي الاولى اغاممنون وكليتمنستر والكترا واورست ، وفي الثانية اغافي وبانتي واوديب . . .

(2) ارسطوطاليس ، فن الشعر . . . 1450أ ، 5 . وكان الشاعر أحياناً ، متى تباعد الحلّ ، يفتعل تدخل إله في المسرحية يحسم الموقف كيفما إتفق . كان ينزل من يمثل دور الاله بواسطة رافعة إسمها «الميخاني» (الماكينة) ، فقيل في هذا الافتعال وأمثاله في الحياة « ثيوس أكس ميخانيس » « إله (خارج) من الرافعة » ، وقد ذهب القول مثلاً على السنة الغربيين حتى اليوم ، إنما باللاتينية ، وهو« Deux ex machina »

(3) أرسطوطاليس ، فن الشعر ، ترجمةع . ر . بدوي . . أنظر التعليق رقم4 بقلم المترجم ، صفحة7-8 .

(4) أرسطوطاليس ، فن الشعر . . . ، 1450ب ، 35 .

(5) المرجع السابق ، 1449ب ، 10 .

أكثر من يوم واحد . بين دخول اورست مدينة « ارغوس » وبين مقتل أمه « دورة شمس واحدة » على الأكثر ، وهذا شأن باقي المآسي اليونانية [1] .

- « . . . بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء » .

ترقى لغة المأساة عن اللغة العادية ، وشعراء المآسي ينتقون الكلمات ، ويجيدون الكناية والاستعارة . وهم ينظمون المأساة شعراً فيه وضوح ولا أسفاف ، وسمو ولا تعقيد[2] . إنه شعر مأسوي ، إحتفالي ، موزون غير مقفّى . أما إختلاف نظمهم وفقاً لاختلاف أجزاء المأساة فقائم على إستعمالهم وزنين مختلفين هما « الايامفوس » و « الانابيستوس » . [3] ، وما يجوز فيهما . أما الأول فهو أرحب صدراً لتلقي المعاني المختلفة والالفاظ على أنواعها ، فينظمون به الحوار يؤديه الممثلون إلقاء دون غناء ، وأما الثاني فهو وزن خفيف راقص ينظمون به أناشيد الخورص . [4] .

إذا نحن تأملنا في تحديد أرسطو للمأساة ، وإطلعنا على المآسي اليونانية ، وجدنا في المأساة وريثة الاحتفالات المأسوية إذ تناولت منها أمرين جوهريين يختصران أهم عناصرها ، هما روح التخطي ، وروح الاحتفال . صارت روح التخطي الديونيزية تحل بأبطال المآسي ، وصار الخورص المأسوي أميناً على روح الاحتفال . وبقي الروحان أمرين متواكبين متلازمين ، نظير ما كانا عليه في الاحتفالات المأسوية ، حين كان المحتفلون يدركون الحلول ، حلول ديونيزوس فيهم ، أو أقصى التعاطف مع الام أدراست ، يتخطون الى هذين الامرين ، الحلول والتعاطف ، الاسباب التي تربطهم الى عالمهم العادي ، تدفعهم إثارة متصاعدة من رقص وغناء وموسيقى .

---

(1) يكتفي أرسطو بتقرير أمر واقع وهو أن المأساة اليونانية ، كما عرفها ، يتجاوز حدوثها اليوم الواحد ، ولكنه لم يقل بوحدة الزمان قانوناً كما اعتقد شراحه الطليان في القرن السادس عشر ومنهم كاستلفترو .

(2) أرسطوطاليس ، فن الشعر . . 1458 أ ، 30 .

(3) - Voir «Introduction» in Eschyle, Tragédies, présentation ... de Paul Mazon, pp. 23, 24

(4) - V «Eschyle et L'Orestie» Par Paul Claudel, in Cahiers de la Compagnie(Onzième cahier) P. 8

تتدرج مقاطع المأساة على الوجه التالي :

(1) - البرولوغوس أو المقدمة وهو المشهد الأول وفيه عادة ممثل واحد يسبق دخول الخورص ، ويمهد بكلامه لأحداث المأساة .

(2) - الباروذوس أو المدخل وهو أول إستعراض للخورص .

(3) - الأبيسوذيون (الدخيلة) وهو ما يشبه الفصل ويقع بين إستعراضين للخورص ، وهو جانب درامي بحت يؤديه الممثلون .

(4) - الستاسيمون وهو إستعراض للخورص بعد الدخيلة . . وهناك الكوموس أو « المرثية » تفجعاً أو شكوى ، ويشترك في أدائها الخورص والممثلون . . .

يتواكب روح الاحتفال وروح التخطي في المأساة نظير ما يتواكب في الموسيقى البوليفونية(1) القرار والخلفية الموسيقية التي تنفصل عنه أحياناً أو تندمج فيه أحياناً أخرى ، ولكنها في جميع الأحوال تشد من أزره ، وتشحنه بالخصب ، وتتصاعد به نمواً ، وتصونه من التبدد والضياع .

نضرب مثلاً على ذلك مأساة أسخيلوس« حاملات القرابين ». يشغل الخورص في هذه المأساة ربع حجمها تقريباً . ولكنه يحتفظ بأهمية الدور الذي يؤديه خورص الذيثيرمفوس ، أو الخورص المأسوي في مأتم ادراست . إنه جزء من« العمل » الدرامي ، وليس عرضاً على هامشه ، إنه« بطل » في المأساة أو شخص رئيسي فيها ، فلا تقوم بدونه ، شأن ما هو عليه بطلها« أورست » أو أخته الكترا . ففي هذه المأساة لا بد من أن يسفر العمل عن قتل الأم ، لا بد من أن يقتل اورست كليتمنسترا . . . وهل يؤدى التفكير المنطقي البارد بالبطل الى إرتكاب جريمة من هذا النوع ؟ أم هو يكفي لأن تحل في الإبن روح التخطي أو« افريس » الثأر ، فيقبل على قتل أمه ؟ بالطبع لا . إنما يؤدي إليها إثارة متصاعدة للانفعال من غضب على الأم التي سبق وقتلت زوجها ، ومن ألم ، وحقد ، وذل وعار . وتلك إثارة وجدانية . ولما كانت الموسيقى والرقص والغناء من أشد« المثيرات » لانفعالات الوجدان البشري ، فقد توسلتها المأساة عن طريق الخورص ، بجميع عناصره ، كلاماً وولولات نساء وصلوات ولعنات ، ورقصاً وغناء وموسيقى ، مما خلق جواً من الاحتفال« الموجه » راح يشحن وجدان اورست بطاقة من الانفعالات إشتد معها إقتناعه بالقتل ، وإندفع قليلاً قليلاً الى تخطي جميع الاعتبارات التي تحول دونه ، والالتقاء الحميم بأشواق نفسه العميقة الى القتل القاتلة حتى لو كانت أمه . . . . كان اورست مقتنعاً بضرورة الأخذ بالثأر ، ولكن الاقتناع لا يكفي ، وكان لا بد من أي يصحبه توتر نفسي شديد ملائم يحفزه الى العمل . وهذا ما شحن الخورص نفس البطل به في « حاملات القرابين »(2) .

ولنضرب على مواكبة روح الاحتفال لروح التخطي ، في الظروف المصيرية ، لنضرب مثلاً عانى منه البشر كثيراً في عصرنا الحديث ، وهو مثل الحرب . إن الحرب الحديثة ، في شكلها وروحها ، شبيهة بالمأساة ، ففيها بطل(دكتاتور أو رئيس حزب) يحل فيه روح التطرف ، أو روح التخطّي الديونيزية . وفيها مغامرة مصيرية فيها من غياب القيم(الحرب)(القتل) بقدر ما فيها من حضورها(النظام ، الإخلاص)، وفيها

---

(1) المتعددة المقامات والالات في وقت واحد .

(2) Eschyle, Tragédies...«notice»sur«les Choéphres» par Paul Mazon, Pp. 304-306.

خورص(الصحافة والاذاعة والخطباء والشعارات) تهيج الانفعالات ، وتشد أزر القناعات ، وتتخطّى الاعتبارات ، وتكتسح مواقف الخوف والتردّد ، وهنا وهناك بالتالي تواكب روح الاحتفال(ومنها المارشات العسكرية أيضاً) روح التخطّي . . .

يقول المخرج الفرنسي جاك كوبو في محاضرة القاها في بروكسل سنة 1939 ، ابان إندلاع الحرب العالمية الثانية« يبدو اليوم أن كوارث هذه الفترة من التاريخ تدعونا الى إكتشاف معنى المأساة . . . إننا ، نحن الاوروبيّين ، نعاني احداثاً هي من الضخامة والتعقيد وعمق الاسباب وهول النتائج بحيث تكاد لا تصدّق . . . ولكننا نريد أن نعقل هذا الصراع ، وأن نحدّه في بنية وفي أسلوب . ومعنى ذلك أننا نسعى الى أن نعطيه شكل المأساة . ونعني بالطبع المأساة اليونانية لأنها في بساطتها وعظمتها تكاد تكون الشكل الوحيد من أشكال الفن الانساني الذي نتلمّس فيه طريق القدر في سعيه من نقطة الانطلاق الى نقطة النهاية ، في فترة قصيرة من الزمان . . .»(1) . . . ذلك أنه في المأساة كما في الحرب إحراج للمصير(أو القدر) حتى يسفر عن وجهه بأسرع وقت ، فأما نصر وأما هزيمة ، وهنا وهناك تطهير للانفعال بالانفعال ، للخوف بالخوف ، ولخشية الموت بالاقبال على الموت . وهنا وهناك في النهاية صحوة من السكرة الديونيزية على واقع جديد ، ولكن بعد فوات الاوان . . . وتلك السكرة الديونيزية قائمة على التخطّي في جوّ من الاحتفال . . .

أولاً ـ روح التخطّي في المأساة :

1 ـ المأساة بين التطرّف والاعتدال :

في اللغة اليونانية ومصطلحات المأساة كلمتان تتناقضان ، هما« الافريس » و« الصوفوسيني »(2) ، وتعني الاولى روح التطرف ، والثانية تعني روح الاعتدال . الاولى تعني بلوغ الشيء ـ القناعة أو المشاعر ـ تمامه ، متخطّياً الموانع جميعاً ، والثانية تعني لزوم الحلّ الوسط ، وبالتالي فهي تقبل المساومة . ولّما كانت المأساة وريثة الاحتفال المأسوي حيث تحل روح التخطّي الديونيزية في المحتفلين ، فإن أبطالها جميعاً تحل فيهم روح التطرف ، أو الافريس ، فلا يرضون بالحل الوسط ، ولا يقبلون مساومة ، أو عقد صلح مع ما ـ أو من ـ يتنافى مع قناعتهم الذاتية أو أشواقهم العميقة الى الحق والعدل . صحيح أن الافريس ترمي صاحبها بما يشبه العمى ، ولكنه في الواقع عمى يسعى البطل إليه ، ويشتاقه في أعماق وجدانه ، إذ هو وحده سبيله الى تخطّي إعتبارات الخوف والتردد

---

(1) Cahiers de la Compagnie... P. 101

(2) Ibid. P. 68.

والمصلحة المادية والراحة والأنانية وحب السهولة ، وحب الاعتدال . وهذا العمى المرغوب ، في النهاية ، سبيله الى الاخلاص لنفسه فيما يراه حقاً وعدلاً . إنه أشد أنواع الصدق مع الذات ، والمصداقية . إنه بالتالي أشد أنواع « اليقظة » ، اليقظة على الحق ، و« العمى » أو التعامي عما يعوق حدوثه ، أو يمنع الوصول إليه . . . أو هو يقظة الانسان على قدره ، ومحاولة ختم هذا القدر بطابع الانسان . . .

2 ـ القدر والمأساة :

من المغالطات الدارجة حول المأساة قول البعض أنها صراع الانسان مع القدر وإنهزامه في النهاية(1) . إن بطل المأساة يصل دائماً الى غايته ،(فاروست يقتل أمه وعشيقها ، واوديب يكتشف أنه هو نفسه سبب اللعنة الحالة على ثيبا)، ولكن بعد أن يدفع ثمناً باهظاً ، حياته أو عرشه ، أو أمه . ودور القدر في ذلك دور الصدفة التي جعلت من اورست مثلاً أن يكون اورست لا سواه ، وأن يكون قد نشأ وهو يرزح تحت عبء ثقيل لم يكن له يد فيه ، فأبوه قتيل وأمه القاتلة . وهذا شأن الناس جميعاً . إذ أن من الأقدار التي لا ردّ لها أن يكون فلان إبن فلان ، ولونه أسود أو أبيض . أما إذا أقدم اورست من بعد على قتل أمه ، فإن ذلك إختيار حرّ الى حد كبير . فهو يتردّد ، ويتأفف من وضعه . صحيح أنه تحل فيه« الافريس » أو روح التطرف من بعد ولكنه في الواقع هو من إستدرج الافريس ، أو كان سبباً في إستدراجها . إذ لوشاء لما كان عاد الى أرغوس . ولو شاء لما أطاع أخته الكترا . ولو شاء لكان تخلى عن فكرة الثأر في منتصف الطريق . ولنحسب إن ذلك كان قدراً كلّه ، وإن أورست ما كان سوى دمية في يد قدره ، إذن لكان دخل كالاعمى ، وقضى على أمّه دون تردد ، فصار آلة ، وبطل أن يكون إنساناً ، فما تعاطفنا معه ، وما شفقنا عليه . إذن فللانسان دائماً ضلع في مصيره ، ومسؤ ولية . .

في النشيد الثامن من« الإلياذة » أن بعض الآلهة طلب من رب الارباب زفس أن ينصر أهل طروادة على اليونان ، وأن البعض طلب منه نصرة هؤ لاء على اولئك . وأزعج الخلاف زفس ، فصعد الى قمة« ايذا »، وجلس« وحده في كبرياء مجده » وراح يراقب حرب القومين من الصباح حتى الظهيرة . وعند الظهيرة تناول ميزانه الذهب ، فوضع في كفة موت الطرواد وفي الأخرى موت الاخائيين . ورفع الميزان من الوسط ، فرجحت الكفة الثانية ، فأرعد وضرب الاخائيين بالصاعقة ، فإرتعبوا ، وفرّوا من ساحة القتال(2) . . . لم يقل هوميروس أن زفس رجّح الميزان . ولا شك في عرف اليونان

(1) فوزى فهمي أحمد ، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة . القاهرة ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون . . . ، 1967 ، صفحة3 حيث يقول الكاتب« . . . كان لا بد أن يتعرض(الانسان في المأساة) للمعاناة والهزيمة ».

(2) Homère, L'Iliade, traduction Paul Mazon. Paris, «Les Belles Lettres», 1942, chant VIII.

أن« الكيروس » أو الصدفة هي التي فعلت ، أو هي« التيخي » أي القدر[1] . ولكننا لو أمعنّا النظر في النص لرأينا أن للاخائيين يداً أولى في تأليب القدر عليهم . فإنهم كانوا ، في مطلع الحرب ، قد سبوا إبنة كاهن الاله ابّوللون ، وحقّر قائدهم اغاممنون ذلك الكاهن ، فطلب هذا من الاله أن يثأر له ويعيد إبنته ، فأرسل ابّوللون فيهم سهام الطاعون . ولما تفاقم أمر الطاعون ، وعرف القوم السبب ، أعاد القائد سبيّته الى أبيها ، فكف الطاعون . ولكنه سطا على سبيّة البطل آخيل عوضاً عن الاولى ، فإعتزل آخيل القتال ، فإستغل هكطور ، بطل الطرواد ، غيبة آخيل ، فأقبل يفتك بالاخائيين . . . . وهكذا فإن هؤلاء ، بما جنى قائدهم ، أهبوا ميزان زفس لأن يميل عليهم . إذن ، فإرادة الآلهة والأقدار لا تلغي تماماً إرادة البشر ، وأحياناً فإن هذه تستوجب تلك . فالطاعون كان نتيجة خطأ اغاممنون الأول ، وغيبة آخيل كانت نتيجة الخطأ الثاني . وفرار الاخائيين من ساحة القتال لم يكن سببها الصاعقة وحسب ، بل فتك هكطور بهم إذ لا يعدله في القوة ولا يقف في وجهه غير آخيل .

صحيح أن« التيخي » أو القدر أعمى ، ولكن في عرف اليونان فإن من واجب البشر أن يسعوا الى تأهيب الآلهة لهم لا عليهم . وفي المآسي اليونانية نجد قولين في هذا المعنى . الأول في مأساة« افيجينيا في طوريدا » لاوريبيد حين ينصح يبلاد صديقه اورست قائلاً : « واجب الرجل الحكيم أن يستغل الفرصة(الكيروس) . » فيهتف البطل الشاب قائلاً« حقاً . إن الجهد البشري يعضد معونة الآلهة »[2] . والقول الثاني نجده في مأساة« السبعة ضدّ ثيبا » لأسخيلوس« ألا يقال أن الالهة تهجر المدن إذا سقطت ؟ إن دفع الأعداء عن المدينة أفضل صلاة . وفيه مصلحة الآلهة نفسها أيضاً . . .»[3] . ولعل معنى ذلك أن قدراً أعمى أو فرصة عابثة قد تكون للانسان وقد تكون عليه ، ولا منطق لها . يواجهها إرادتان ، واحدة بشرية والأخرى الهية . وإن لم يكن للانسان أي شأن مع القدر« الاعمى » ، فإن له شأناً في إرادة الآلهة ، والآلهة واعون ، فمن الحكمة أن يكسب رضى الالهة لعل إرادتهم وإرادته تتفقان على تحاشي ضربة القدر العشواء ، أو إستغلال الفرصة السانحة ، خاصة متى علمنا أن الآلهة أنفسهم ، في عرف اليونان ، خاضعون لسلطة القدر .

---

(1) للقدر في مصطلحات المأساة أسماء يونانية أهمها الكيروس والتيخي والانانكي ، وبالحصر فإن معنى الاولى الصدفة ، والثانية القدر أو« النصيب » أو « العبث » والثالثة(لفظها الحرفي أناغكي) تعني« الضرورة » أو« الحتمي » أو الأمر المحتوم .

(2) مأساة« افيجينيا في طوريدا » لاوريبيد ، من البيت907 حتى911 .

(3) مأساة« السبعة ضد ثيبا » لاسخيلوس ، من البيت216 حتى218 .

3 ـ الحلم والعرافة في المأساة :

ولكن كيف يكسب الانسان رضى الآلهة ؟ أو كيف تتجلّى له إرادتهم حتى يضم إرادته إليها ، « فيعضد بجهده معونة الآلهة ؟ » . . .

في المأساة اليونانية سبيلان الى معرفة إرادة الآلهة ، أو هي تتجلّى في أمرين ، الحلم والعرافة . ففي مأساة« حاملات القرابين » لاسخيلوس رأينا أن اورست مرّ على هيكل ابّوللون في« دلفي »(1) ، وطلب أن تتجلى له إرادة الاله حول الثأر لأبيه من أمّه ، فأتته الكاهنة« البيثّيا » ، بعد أن إستخارت الاله بعرافة(فتوى العرّافة) تقول« القتل للقاتل . . . . » وحين تجلّت له في العرافة مشيئة الاله ، إشتد عزمه ، وقصد أرغوس يثأر لأبيه . . . وقد تجلّت إرادة الآلهة في شكل آخر ، هو الحلم . فقد رأت كليتمنسترا في نومها أن أفعى صعدت من أحشائها تقضي عليها ، فإضطربت وأدركت أن الحلم إيذان بعودة اورست .

لكن عرافة كاهنة ابّوللون لم تكن كافية وحدها حتى يتخلّ اورست عن وساوسه وتردّده . وقد رأينا في المأساة المذكورة كيف تواطأ الخورص والكترا على دفع اورست الى الثأر لا بالنحيب والعويل فحسب ، بل بتذكيره بالعرف المقدس القائل« الدم لا يغسله الا الدم » أي السن بالسن والعين بالعين ، والقتل بالقتل .

ما أقبل اورست في الواقع على قتل أمه الا بعد أن أن شحنت نفسه ثلاثة أمور ، رغبة الآلهة في الثأر ، وشريعة العين بالعين ، وإهتزاز نفسه لما قاست أخته الكترا ولما قاسى هو نفسه نتيجة قتل أمه لأبيه . . . اذاك حلّت فيه« الأفريس » أو روح الثأر ، فأقدم على قتل أمه . . . فهل في ذلك كله ما ينفي إرادة الانسان ؟ طبعاً لم يختر اورست أن يكون اورست ، فذلك فعل الصدفة العمياء التي لا ردّ لها ، أو فعل القدر ، ولكنه حين ثأر لابيه ، إختار ثأره الى حدّ كبير ، والا فما معنى ذهابه الى« دلفي » وعودته الى أرغوس ؟ . . . إنسان المأساة إذن إنسان حر بقدر الامكان ، أو بقدر ما يستطيع الانسان أن يكون حراً . وهذا ما يجعله إنساناً لا آلة ، وبالتالي قريباً منا ، كأنه نحن في مواقف الاختيار الصعب التي نواجهها في حياتنا . وفي هذا سر تعاطفنا معه ، وإذا فقد هذا التعاطف ، فقدت المأساة روحها ، وصارت حرفاً ميتاً . . .

---

(1) كان يقوم في مدينة دلفي اليونانية أهم معبد للإله أبو للون شهير بعرافته « البثيّا » .

4 ـ الميثولوجيّا في المأساة أو الرؤيا المأساوية :

إذن فلا جبرية في المأساة ، وبالتالي فلا إستسلام للقدر[1] . لقد طبع القدر اورست بموت أبيه ، ولكن اورست عاد فطبع القدر بقتل أمه . . . ولو شئنا أن نرسم خطاً لذهنية اورست« القدرية »ـ لا الجبرية ـ لجعلناه خطاً عمودياً ينطلق من أسفل أو من عمق التقاليد التي ورثها من أجداده الأقدمين ، وقد صاروا في العالم السفلي ، ومنها تقليد يقول بقتل القاتل ، ويمر في وجدان اورست أو معاناته لمقتل أبيه ، ومعاناته لما تقاسيه أخته وشعب ارغوس المتمثل في الخورص ، ثم يصعد الى الآلهة وقد أبدوا رغبتهم في الثار ، ثم يصعد الى القدر الأعمى صاحب اليد الأولى في جعل اورست يكون اورست ، إبن القتيل والقاتلة . صحيح أن القدر أعمى جامد ، وهو ما كتب على الانسان ، ولكن ما دونه من الخط العمودى فمتحرّك ، دينامي . فالآلهة تنطق بالعرافة والحلم ، والرأى العام ينطق بالخورص ، والوجدان ينطق بلسان الكترا ، وبضمير اورست ، والسلف ، وآخرهم أغاممنون ، ينطقون بالتقاليد الموروثة . وإن يكن اورست ـ أو الانسان عامة ـ يجد نفسه مكبلاً في قمة الخط ، إذ لا يقدر على أن يحور فيه ، أو يجعل الزمن يعود القهقرى فلا أبوه يعود قتيلاً ولا أمه قاتلة ، فإنه يجد فيما دون ذلك مجالاً رحباً لممارسة حريته الشخصية . الموت قدر الانسان من عل ولا ردّ له ، ولكن الانسان يقدر ان لا يموت جبانا . وهذا ما يفسر ما نسميه بفلسفة الموت الاختياري ، فان يكن الانسان قدر له ان يولد ، فهو قادر على اختيار ساعة موته وشكله ، وفي هذا الاختيار اقصى تحدّ للقدر ، وبالتالي اقصى عمل حر في استطاعة الانسان ان يفعله . . .

ذاك الخط العمودي سميّناه ذهنية اورست . أو هو مجموعة ما يعتلج في ذهنه من إيمان بالتقاليد وبالآلهة وبالرأي العام . وهذه جميعاً تلوّن ذهن الانسان بلونها وتلون وجدانه . إنها ما نسمّيه اليوم« الرؤ يا » أو تصور الانسان لبنيائيّة متكاملة تحدد موقعه من الكون والوجود[2] . وينشأ عن هذه الرؤ يا إيمان الانسان بمختلف القضايا التي يؤمن بها . وهذه الرؤ يا أقدم أسمائها عند اليونان المعاصرين للمأساة الميثولوجيّا . وهذه ، لغةً ، مجموعة المثوس ـ جمع ميثوس ـ التي آمنوا بها . فالقدر ميثوس . وشريعة الثأر ميثوس . والآلهة ميثوس . وقد صار أبطال المآسي أنفسهم ميثوس . فيقال اليوم مثلاً« ميثوس اوديب » ونعني به نفور الانسان من أبيه ، وتعلقه بأمه . كانت المثوس ولا تزال إختصاراً رائعاً في بساطته وكمال معانيه وقوة إيحائه لتصورات الانسان وإعتقاداته ،

---

(1) Robert, F., La littérature grecque, Paris, Puf,... 1963, Pp.39,40.

(2) Schaerer, R., L'homme antique et la structure du monde intérieur d'Homère à Socrate. Paris, Payot, 1958, v. «Conclusion», Pp.354-410.

ومن مجموعها تتكوّن في ذهنه الميثولوجيّا أو الرؤ يا التي تختصر تصوره للكون والمصير . ورؤ يا البطل في المأساة اليونانية ـ والبطل ميثوس يختصر تصور شعب من الشعوب لأرقى نماذج الانسان ـ رؤ يا دينامية قدرية تتيح له مجال أن يطبع الكون بطابع الانسان . إنها رؤ يا رافضة ، لا تجعل الانسان مستسلماً للقدر بل محاولاً ما استطاع إثبات وجوده وتحقيق ذاته واستعادة كرامته التي هدرها القدر وما يزال .

وعلى نقيض هذه الرؤ يا الدينامية نجد الرؤ يا السلبية المستسلمة لمشيئة الاقدار . وهي بالتالي لا تصلح لأن تكون رؤ يا مأسوية ، ولا يصلح من انطبعت ذهنيّته بها لأن يكون بطلاً مأسوياً . . . وخير دليل على الرؤ يا السلبية ما وصلنا من أخبار سد مأرب في تاريخ عرب اليمن قبل الإسلام . وقصة سد مأرب أن ملك اليمن عمروا بن عاد بن ماء السماء تكهنت له زوجه ظريفة بخراب السد ، وجعلت له علامة أنه يرى جرذاً ينقبه ، فلم يلبث أن رأى الجرذ يدحرج من بناء السد حجراً ضخماً لا يحركه إلا خمسون رجلاً ، فأيقن بصدق كهانة إمرأته . . . فاحتال لبيع أملاكه ، وغادر البلاد بحشود عظيمة . . . لو تأملنا في « رؤيا » هذه الواقعة لرأينا في أعلاها قوة خفية طاحنة هي القدر ، وتفصح هذه القوة عن نفسها بالكهانة أو العرافة أو النبوءة ، وهذه واسطة الاتصال بين أعلى الرؤ يا أو القدر وبين أسفلها أو الانسان . وقد أخذ عمرو بكهانة إمرأته ، خاصة بعد أن رأى علامة خارقة أيّدت صحة قولها ، وكان عليه اذاك دون شك الخيار بين أمرين = الاستسلام لما سيأتي ، أو رفضه . فاختار الهزيمة . فللقدر الكلمة الاولى ، والاخيرة أيضاً ، ولا مجال للفعل الانساني الحر لا قبل ولا بعد . وإننا لنتساءل« لو كان في رؤ يا الملك عمرو مجال لمغالبة القدر ، لو كانت رؤ ياه إيجابية دينامية ، فجمع« حشوده العظيمة »، وأمرها بتقوية بناء السد تداركاً لإنهياره ، فناهض بجهد البشر حكم القدر ، خاصة أنه ما وقع بعد ، . . . فهل كان إنهار « سد مأرب » وتفرق العرب « أيدي سبأ »؟ . . . ولو تناولنا قصة خراب السد وحاولنا أن ننسج حولها مأساة لما قدرنا ، فلا رؤ يا عرب اليمن كانت رؤ يا مأسوية ، ولا ملكهم عمرو كان بطلاً مأسوياً . . . إن قصة السد أمثولة رديئة ، وميثوس جبري يختصر روح الاستسلام والهرب سلفاً من مواجهة الواقع الأليم . . .

ولكن الرؤ يا المأسوية ، وهي تمتاز بذلك الصفاء وتلك الموضوعية ، حين تجعل للقدر أو للصدفة(التيخي ، الكيروس ؛ الأنانكي)(1) الكلمة الأولى ، لا تسترسل في إيمانها بالانسان فتجعل له الكلمة الأخيرة . فالكلمة الأخيرة أيضاً في المصير(الاجتماعي ،

(1) راجع الهامش الأسبق حولها .

الكوني ، البشري) تبقى ملك القدر والصدفة . فقد نبني بناء روحياً أو مادياً(مؤسسة دينية ، أو وطناً ، أو أسرة ، أو وضعاً إجتماعياً . . .) بأقصى ما يمكن من تحسّب للمفاجئات الخبيثة ، وبأحسن نظام ، فلا نأمن من بعد أن تباغتنا من حيث لا ندري ، أو بفعل تحسباتنا نفسها ، صدفة عمياء ، على غير إنتظار ، فتنسف البناء . وهكذا يعود« تيامات »، وحش الخواء ، الى بلبلة« الكون » أو« الكوزموس » النسيق الذي سبق أن شاده مردوخ ، رب النظام(1) . وما هو« مأسوي » فعلاً اذاك أن تنقلب قدرتنا علينا . فكأننا كنا نحفر« قبورنا بأيدينا » فيما كنا نظن أننا نبني ما يدرأ عناغوائل الموت والخراب . فكم بنت بلدان جيشاً قوياً شديد التنظيم ليرد عنها خطراً آتياً من وراء الحدود ، فدبت الفرقة في الجيش ، فإذا قوته تنقلب على نفسه ، وعلى المواطنين . وهذا ما كان من أمر« اوديب » الملك في مسرحية سوفوكليس حين بنى ملكاً وأسرة ، بفضل قدرته على حلّ الالغاز ، فإذا قدرته من بعد تسعى به الى الهلاك ، فيما هو يظن العكس ، فإذا به يخسر ملكه وأسرته . . . لقد تحسّب بيركليس ، طاغية اثينا« النيرّ »، في أيام سوفوكليس واوريبيد ، لكل طارىء ، من خارج أو من داخل ، فقوّى حصون المدينة ، في أبان حرب البيلوبونيز ، وعقد أحلافاً مع مدن أخرى وشدد من عزيمة مواطنيه ، ومن وحدتهم ، فبدت أثينا في عنفوان سطوتها ، وبلغ التنظيم الانساني أوجه ، والحذر غايته القصوى . . . ولكن دبّ في المدينة الحصينة القاهرة الطاعون ، بغتة ، على غير إنتظار ، فمات به زهرة رجال المدينة ، ومن بعد ، بيركليس نفسه . وبدأ بتلك الصدفة إنهيار المدينة . . . وكانت الكلمة الأخيرة للقدر(2) . ولكن مجد بيركليس ، ومجد مواطنيه ، إنهم ، على رغم علمهم بأن للأقدار شأنها الأول ، حزموا أمرهم وحقّقوا« مواطنيتهم »، و« إنسانيتهم »، غاية ما يستطيعون .

ورد في نشيد يوناني قديم « ليس من إنسان ، إذا سعى في عمل ، يدرك ما تكون عاقبته ، خيراً أم شراً.فهو غالباً ما يسلك طريق الصواب وفي ظنه انه طريق الضلال ، او العكس . وما من إنسان أيضاً يرى أمانيه وقد تحقّقت ، فإنه يصطدم بحافة المستحيل . وإن جهالتنا ، نحن البشر ، توحي لنا بآمال باطلة . فكل شيء يتم على يد الآلهة ، وحسب رغبتهم . . . »(3) . ولكن الرؤ يا المأسوية ، فإنها بفعل إدراكها أن كل شيء في النهاية يتم حسب رغبة الآلهة ، أو الأقدار ، أو أنها بـ « فضل » ذاك الادراك ، تدفع

---

(1) مردوخ بطل ملحمة « انوما اليش » البابلية (الألف الثاني ق . م .) قضى على وحش الخواء « تيامات » وجعل من جسده الكون . راجع في ذلك : La naissance du monde, plusieurs auteurs. Paris, Seuil, (Sources, Orientales), 1959, P.P. 145- 149

(2) Schaerer, R., L'homme antique...(Thucydide), Pp. 291 ,292.

(3) Poèmes élégiaques, traduction j. Carrière. Paris, «Les Belles Lettres» 1948, p.34.

الانسان الى تخطّي الأمر « المكتوب » عليه ، أو المقدر له ، فيحاول إختلاس مصيره من يد الاقدار ، ومن « رغباتها » ، وجعله يتم على يده هو ، وحسب رغبته . وسواء عنده بعد ذلك الهزيمة أو النصر . أو أنه ، في كلا الحالين « منتصر » ، لأنه ختم الأقدار بطابع الانسان . إنه في ذلك نظير « بروميثيوس » حين إختلس النار من الآلهة وأعطاها لبني الانسان . وكان سواء عنده أن يطلقه زفس ، ويغفر له ، أو يكبّله على صخرة فوق جبل القوقاز ، ويرسل اليه نسراً ـ نسر الندم أو الهزيمة ـ ينهش كبده الى الابد ، إذ كانت كلما أتى عليها النسر تنمو من جديد . . . (1) .

وهكذا فإن بطل المأساة يختلس « نار » مصيره من يد الآلهة ، أو الأقدار ، وسواء عنده بعدذاك أن تغضّ عنه ، أو تجعله يحترق بما إختلست يداه . فإنه لا بد أن ينهض من رماده ، نظير طائر الفينيق ، بطلاً ، مجده أنه حقّق « إنسانيته » أو حقّق ذاته في عالم كل ما فيه يسحق الانسان . . . حسبه أن يردد مع بروميثيوس « بإرادتي ، بإرادتي إرتكبت خطئي . . . » (2) . بإرادته ، بإرادة الانسان ، لا الاقدار ، أتى عملاً ، فهو نشوان بأنه ثار للانسان من الاقدار ، نشوان بروح تخطّيه للاقدار ، حتى حين جعلت هذه من عمله في سبيل الانسان (منحه النار) خطأ ، فكأنها عادت لتثأر لنفسها منه ، وتؤكد بأن لا بد من أن تكون لها الكلمة الأخيرة . . .

ولنا على ما مرّ كلمتان =

الأولى أن بطل المأساة يبدأ مهزوماً أو مطبوعاً بخاتم قدر سابق (اوديب قتل أباه وتزوج أمه) لم يكن مسؤ ولاً عنه أو لم يكن له يد فيه ، ولكنه لا ينام على الهزيمة بل هو يقدم ، مدفوعاً بقناعته الشخصية ، على مواجهة فعل القدر بفعل الانسان (إكتشاف اوديب لنفسه) . . . وهذا الفعل يقوم به البطل ، مهما كانت نتائجه فاجعة له أو وبالاً عليه (فقأ اوديب عينيه وشنقت أمه نفسها وترك ثيبا) ، يعتبر نصراً للانسان على القدر ، أو عملاً إنسانياً يطبع القدر بطابع الانسان . . .

والثانية أن فعل القدر نفسه ليس فعلاً لا شخصياً « أعمى » خالصاً ، فاورست إذا ولد إبناً يكون إبنه بدوره مطبوعاً بفعل قتل أبيه لجدته ، ولا يد له فيه ، ولكن أباه من قبل أقدم عليه مختاراً الى حد كبير ، وفي إمكانات الحرية الانسانية . إذن فالقدر ينسجه الزمان (خرونوص (3)) من عبث الصداقة وعمل البشر معاً ، أو هو يشبه « الأمر الواقع » .

---

(1) Dictionnaire illustré de la Mythologie... Paris, Seghers, 1962, p. 268.

(2) مأساة « بروميثيوس مقيداً » لأسخيلوس في أول حوار بين البطل والخورص .

(3) Dictionnaire illustré de la Mythologie ... V (Cronos)

والبطل المأسوي لا يستسلم للامر الواقع ، بل هو في حرب عليه حتى يحور فيه أو يقضي عليه . وينشأ عن ذلك أمر واقع جديد يعاني منه البطل نفسه(ندم أورست بعد قتله أمه)، أو أبناؤه أو محيطه . . . وهكذا تستمر حلقات المصير البشري ، وهكذا من غلبة القدر(اورست ألفى نفسه دون إرادة منه إبن القاتلة) الى غلبة الانسان(اورست قتل القاتلة) الى غلبة القدر(آلهات الندم يلحقن باورست القاتل) الى غلبة الانسان(سعي اورست الى محكمة اثينا التي صفحت عنه) . . . وهكذا يستمر الوجود الانساني ، في الرؤيا المأسوية ، في مفارقة دائمة بين نصر وهزيمة ، أو نصر يحتمل الهزيمة وهزيمة تحتمل النصر. ولما كانت الحياة ميداناً دائماً لهذه المفارقة ، فقد بقي أبطال المآسي اليونانية (ميثوس) تنبض في وعي الحضارة حتى اليوم ، فلسفة وتحليلاً وأدباً وفنوناً مختلفة ، إذ هم ميثوس الانسان الحيّ المتحرك لفرض طابعه على الكون والمصير . وما يزال اوديب يعاني« عقدة اوديب » في ملايين الناس ، وما زال اورست شاهراً السيف على ما يراه ظلماً حتى لو كان له وجه الأم نفسها ، وما يزال« بروميثيوس » يختلس نار الآلهة حباً ببني الانسان . . .

5 ـ الميثوس المأسوي أو البطل المأسوي :

إن الميثوس المأسوي أفضل أنواع الميثوس ، وأكثرها حقيقة إنسانية (1) ولعله أيضاً أقدم ما ظهر في ميثولوجيات الشعوب . إنه ميثوس« آدوني » الضاج بالحياة ، الساقط أمام الخنزير البري ، الهابط الى الجحيم ، الصاعد منها نضراً نقياً يعاود كل سنة الصراع مع الوحش . إنه ميثوس البطل البابلي« مردوخ » حين يقف في وجهه الوحش« تيامات »، وحش الخواء أو الفوضى السابقة لخلق العالم النسيق ، فينقض على الوحش ، ويقتله ، ويجعل من أعضائه الكون ، البحر والأرض والسماء(2) . ولكن الى حين ، إذ لا بد للوحش من العودة مهدداً بنسف النظام الكوني في مطلع السنة البابلية ، ولا بد من تصدي مردوخ له وإنتصاره عليه ، وهكذا الى الأبد . . .

الميثوس المأسوي ، ولنقل البطل المأسوي(آدون ، مردوخ ، اوديب ، هملت . . .) يدرك أن الحياة فوضى من الأحداث والصدف والأعمال ، والانفعالات ، فلا شيء فيها يتحقّق كله ، ولا شيء يصل الى جوهره ، إذ كل ما فيها يشتبك بعضه ببعضه ، وينكسر قبل تمامه . ويدرك أن الكلمة الاولى في الكون والمصير من نصيب العبث ، عبث الاقدار والاعمال ، وأن العالم عالم ظواهر وموت(3) . . . ولكنه يسعى

---

(1) Nietzsche, La naissance de la tragédie... par 24 -

(2) راجع الهامش الأسبق حوله .

(3) Unamuno, Miguel de, Le sentiment tragique de la vie. Paris, Gallimard, NRF, (Idées), 1937, ch I -

الى تخطّي ذلك كله ، (مدفوعاً بروحه الديونيزية أو الآدونية أو المردوخية) محاولاً الوصول الى الأمر الثابت الحقيقي ، على رغم كرور الاحداث ، ومرور الزمان . إنه يدرك عجز الانسان عن أن يكون أكثر من حدث عابر في الكون(كون باسكال اللامتناهي الساحق)«(1) ، ولكنه ، في رؤ ياه المأسوية هذه ، يسعى الى تخطّي الانسان بالانسان ، الى مغالبة الاحداث والأقدار لا معاناتها وحسب في عراك ، كل يوم بل كل لحظة ، مع وحش الخواء ، مع تيامات العائد أبداً .

الميثوس المأسوي ، أو البطل المأسوي ، يدرك أن الانسان مقيد بالحتميّات ، والضرورات ، ولكنه يندفع الى فرض حريته عليها ، فيتعانق في داخله الحتمي والاختياري ، والقدر والحرية ، والجبرية والقدرية ، عناقاً رهيباً رائعاً هو شرف الانسان وخاصته دون سائر المخلوقات .

البطل المأسوي يدرك أن الناس نائمون ، أو غافلون عن العظمة فيهم ، ويبقى يقظاً وحده ، ولا يملّ من دعوتهم الى اليقظة ، والتصدّي للقدر .

البطل المأسوي يرفض مماشاة الأيام والأحداث ، يرفض التسوية(لو شاء اوديب لطوى الموضوع وإنتهى الأمر أو ذهب في رحلة صيد مثلاً ريثما ترفع الآلهة الطاعون عن المدينة)، يرفض عقد صلح مع الوحش ، وشريعة لا غالب ولا مغلوب ، ويطالب أن يكون كل شيء أو لا شيء ، أن« يكون » أو لا « يكون » . . . وحين يلقاه العالم الأصم الأبكم بالعداء أو اللامبالاة ، فإنه لا يغضّ عنه ، ويمضي سالماً في سبيله ، بل يبادر الى ختمه ، ما استطاع ، بطابع الانسان .

البطل المأسوي يدرك أن مجرد وجوده إثم على الكون ، أو تطفل عليه ، وإن أبسط سعيه الى جعل الأرض تنتج حبوباً ، والى ترويض الحيوان ، وتذليل المسافات ، وبناء المدن في الأرض العراء - إنما هو إزعاج للعالم ، وتبديل منه وتحوير فيه ، لكنه يعلم أن سعيه ذاك إرغام للعالم على أن ينتظم بما يناسب الانسان ، وعلى أن يصير نسيقاً مفصلاً على مقاييس الانسان ، وعلى أن يعطي ما ليس من« طبعه » أن يعطي . . . وإن يكن إقتحام الانسان في هذا القرن للفضاء أروع ملاحم الانسان ، فذلك لأنه أروع إزعاج لراحة المسافات اللامتناهية التي عانى منها باسكال في شعوره المأسوي(2) ، وأجرأ إغتصاب لسرها الرهيب . . .

---

(1) Goldmann, L , Le dieu caché, étude sur la Vision tragique dans les Pensées de Pascal . Paris, Gallimard NRF, 1955, «Le Pari», Ch XV

(2) V Unamuno, Le sentiment tragique de la vie .., p 150 -

البطل المأسوي يدرك ما قال الشاعر الايطالي المتشائم ليوباردي في قصيدته « موت الديك الوحشي » أن « سيأتي زمن ينطفىء فيه الكون ، فلا يبقى أثر للممالك ، ويملأ العالم الصمت . . . »[1] ، ويدرك حقيقة ما قال الفيلسوف هيدغر من أن الانسان « كائن - الى - الموت » . . . ولكنه يقول مع الفيلسوف الاسباني اونامونو « إن يكن الموت أو الكف عن « الكون » مؤلماً ، فإن ما هو أشد إيلاماً أن نبقى على ما نحن عليه ، دون مزيد ، ودن أن نبدّل مما بأنفسنا ، فنكون أكثر مما نحن عليه ، أو نكون كل شيء . . . . »[2] . . .

البطل المأسوي يلتقي كل يوم بل كل لحظة بأبي الهول الرابض على أبواب ثيبا ، على عتبة بيته ، فلا يرتعب ولا ينكفىء ، بل يحدق إليه ، بلا وقاحة ولا إزدراء . يقشعر من سطوته ومن سحره الغامض ، ولكنه يحاول أن يفك الغاز أحجيته ، أن يجعله يهوي ويندحر .

البطل المأسوي لا يضع على وجهه القناع ، لا « يلعب دوراً على مسرح الحياة » ، بل هو يرفض الغش والمخادعة والتكلّف ، وينتصب وحيداً ، سافر الوجه ، في مجتمع من الاقنعة . وهو حين يرفض مسايرة العالم ومساومة البشر ، يضمن لنفسه الاحتفاظ بهويّته في عالم لا هوية له ، وبين ناس لا هوية لهم . وهو يحتفظ بالجوهر دون المظهر ، بالماهية دون الهوامش ، يكف عن أن « يظهر » حتى « يكون » . . .

يقول الفيلسوف الالماني شوبنهور « ما هو معنى المأساة الأول ؟ معناها الأول أن البطل لا يكفّر عن خطاياه الشخصية ، بل عن الخطيئة الأصلية ، أي خطيئة الوجود نفسه . . . »[3] . وفي مسرحية للشاعر الاسباني كالديرون قول شهير « . . . أكبر خطيئة إرتكبها الانسان أنه ولد . . . »[4] . . . والبطل المأسوي يكفر عن الخطيئتين ، عن خطيئة الوجود بقتل وحش الخواء فيه ، وعن خطيئته هو بقتل وحش الخواء في نفسه . . . ولو الى حين ، إذ لا بد من أن يعود وحش الخواء الى مقارعة مردوخ .

ولما كانت روح التخطّي في المأساة خروجاً عن مجرى الحياة العادية ، حياة كل يوم ، فلا بد من أن تنفلت من مجرى الزمن العادي ، وجو الحدث العادي ، فتجعل الزمن ملتفّاً على نفسه ، والحدث حافلاً بنفسه ، وبالتالي لا بد أن يواكبها روح إحتفالية ، فروح الاحتفال نقيض الحياة العادية ، نظير ما هو الرقص نقيض المشي ، والموسيقى نقيض

---

(1) Ibid, p 167 -

(2) المرجع السابق .

(3) Aslan, O , L'art du théâtre Paris, Seghers, 1963, (Schopenhauer, «Le monde comme Volonté et comme représentation»), p 84 -

(4) كالديرون (1600 - 1681) شاعر مسرحي اسباني ، وقد ورد هذا الكلام في مسرحيته « الحياة حلم » .

أصوات الشارع أو أصوات الغابة ، والشعر نقيض النثر ، ويوم العيد نقيض اليوم العادي . . .

ثانياً ـ روح الاحتفال في المأساة :

ورثت المأساة عن الاحتفال المأسوي أيضاً روح الاحتفال .

والاحتفال ، بمعناه المطلق ، مأسوياً كان أو من نوع آخر ، يعني تأدية شعائر ـ دينية أو وطنية أو إجتماعية ـ حسب نظام مرسوم سلفاً سواء ما تعلّق بالاعمال أو الأقوال . فالاحتفال بذكرى دينية مثلاً يجرى حسب نظام معلوم من قيام وقعود وصلوات وتلاوات وتراتيل لا مجال فيها للارتجال أو الفوضى حتى تحتفظ الذكرى بطابعها القدسي . وغاية الاحتفال هذا ، دون شك ، أحياء معاني الذكرى ومغازيها في قلوب المحتفلين . ويكون الاحتفال« ناجحاً » بقدر ما يجعل المحتفلين« يتعاطفون » مع روحه ، و« يتشربون » من معانيه ومغازيه الروحية والاخلاقية .

ولا يسمح الاحتفال لأى عنصر من عناصره ـ القول خطابة أو تلاوة ، والغناء ، والموسيقى والرقص أحياناً ـ بالخروج عن موضوعه ، أو بالتطفّل عليه . فإن أقل بادرة من هذا النوع تباعد بين المحتفلين وروح الاحتفال ، أو تلهيهم عنه . إذن فالاحتفال نقيض للحادث العادي في الحياة اليومية . ففي حين يكون الحادث العادي ذاك خليطاً من إرتجال وعفوية ، وتضارب في المواقف ، وإختلاف فيما يثير من مشاعر ، نرى الاحتفال وقد صار« عملاً » ملتماً على نفسه ، مندفعاً الى غايته ، حسب طريقة معلومة .

أما روح الاحتفال في المأساة فإنها تتجلّى لا في ما يؤديه الخورص وحسب من رقص وغناء مصحوب بالموسيقى ، بل أيضاً في ما تقدمه من أحداث ، وما يلقيه الممثلون من شعر لا ينفصم عن تلك الاحداث ، بل يرتبط معها في وحدة عضوية ، وتتجلّى أيضاً في ما تخلقه في المشاهدين من شعور بأن الزمن خرج عن نطاق الدقائق والساعات ، وصار هو الزمن الحق ، أو الزمن الاحتفالي ، أو الزمن المأسوي . وذلك بفعل تعاطف المشاهدين مع البطل المأسوي في آلامه وإنفعالاته ، وأقواله وأفعاله . وفي إرتفاع المسرح عن الأرض دلالة عميقة على تعالي الاحتفال المسرحي في المأساة عن الاحداث اليومية العادية ، وتعالي زمن المأساة عن دقات الساعة ، أو دورة الزمان العادية ، وتعالي المشاهدين عن المشاعر اليومية الى مشاعر الاحتفال . . .

1 ـ الحدث المأسوي :

ما الفرق بين الحدث العادي والحدث المأسوي ؟ علماً بأننا قلنا الحدث العادي

تجاوزاً لأن الحدث(جمعه أحداث) يعني عملاً غير عادي بطبيعته ، عكس الحادث(جمعه حوادث) فهو أمر عادي يحدث دون أن يترك أثراً خطيراً . ولأجل التخفيف من حدة هذا التجاوز ، ورغبة في المقارنة الدقيقة ، نضرب مثلاً عن أهم حدث في حياة الانسان ، وهو الموت ، وكيف يكون ، بالرغم من أهميته ، موتاً عاديّاً . (1) .

لنفرض أن رجلاً كان يقطع شارعاً عاماً فمرت سيارة مسرعة ، وصدمته . سقط على الاسفلت ، مغشياً عليه . حدثت بلبلة في السير . تجمهر بعض المارة . وبعد قليل أتت سيارة إسعاف . وذهبت بالرجل . . . وعاد السير الى طبيعته . وفي اليوم الثاني عرفنا من زاوية حوادث السير التقليدية في الجريدة اليومية أن الرجل مات في الطريق الى المستشفى . . . هل كان موت هذا الرجل مأسوياً ؟ للجواب عن السؤال ، لا بد من النظر في ثلاثة امور .

أ ـ كيفية وقوع الحدث :

وقع الحدث دفعة واحدة . كان الرجل ماشياً ، وفي لمحة صدمته السيارة ، وسقط. تجمّع الزمن في السقوط ، فلا هو إمتد من قبل ولا من بعد . أولا مقدمة ولا نهاية . وهو حدث عادي ، يجري مثله كل يوم .

ب ـ الضحية :

لم يتأهب الرجل للسقوط ، ولا خمّن ذلك تخميناً ، إذ لو فعل ، لكان تأنى في قطع الشارع ، أو هو إمتنع عن قطعه . ومن المؤكد أنه لم يعان ألم الصدمة والسقوط الا في لمحة عين ، إذ وقع لتوه مغشياً عليه ، وحين فقد وعيه ، فقد الشعور بالالم . إذن ، فلا معاناة حقيقية . ثم أن الرجل لم يستدرج الحادث لا طائعاً ولا مختاراً ، فهو ما قصد الانتحار ، ولم يقصد السائق قتله ، كان إذن ضحية رخيصة لحادث فجائي ، لا علاقة فيه وجدانية بين القاتل والمقتول ، بين الجزار والضحية . لا ثأر ولا تخطيط .

لا علاقة أيضاً بين الضحية والمشاهد . أو بينه وبين السائق . لا تأهبنا لما وقع ، ولا خمّنا أنه واقع . كان مفاجأة سريعة . لا شك في أننا« أسفنا » للحادث ، ولكننا إكتفينا بالأسف . ثم أن إشفاقنا توزّع بين الرجل والسائق . ولعلنا حملنا هم السائق أكثر ممّا حلمنا همّ الضحية . لم يترك الحدث أثراً عميقاً في نفسنا . ولعلنا أنحينا باللائمة على الساقط والسائق معاً ، فكان شعورنا نحوهما شعور اللائم المنتقد ، وكأننا نقول أن كلا الرجلين يستحق ما حدث له ، فالرجل تسرّع في قطع الشارع ، والسائق كان مسرعاً . أذنبا ، إذن فليكونا عبرة للمشاة والسائقين . . . ولم تشحن نفوسنا بمشاعر الرحمة والخوف

- CF Rosset, Clément, La philosophie tragique Paris, PUF, 1960, Pp. 8 - 15 (1)

وأمثالها ، ببطء وإصرار وتصاعد مما أدّى الى التعاطف مع الضحية فالى« التطهير » . . .

والخلاصة أننا لو شئنا أن ننسج حول الحدث هذا مسرحية ، لعجزنا . قد نجعله حدثاً في فلم سينمائي مثلاً ، ولكنه مشهد من فلم ، ولا يصح أو يعقل أن يمتد حتى يصبح هو الفلم كله . . . فكيف يصح إذن أن نجعل منه حدثاً مأسوياً تدور حوله مأساة كاملة ؟ صحيح أننا نستطيع أن نصوغ حول الضحية قصة طويلة إنتهت بسقوطه مصدوماً في الشارع . ولكن هذا شأننا . أما الحدث كما مرّ بنا فهو براء من كل هذه القصة . . . إذن فهو حدث عادي ، غير مأسوي . فلا الضحية« بطل » ألمّت به روح التخطي الديونيزية ، ولا الحدث جرى في جو من الاحتفال ، ولا نحن تعاطفنا مع الآمه ولا هو تألم أو بدا أنه تألم فعلاً . . .

ولنأخذ الآن من المآسي اليونانية مثلاً على الموت المأسوي .

رأينا في المأساة الأولى من ثلاثية أسخيلوس« الاورستيّا » كيف أن اغاممنون عاد بعد غيبة عشر سنوات قضاها في حرب طروادة الى مدينته أرغوس ، فقتلته إمرأته كليتمنسترا بمساعدة عشيقها« ايجيست ».

أ ـ كيفية وقع الحدث :

حدث مقتل اغاممنون في جو إحتفالي . فالخورص منذ بدء المأساة يتوجس خيفة من عودة البطل . فهو على علم بفضيحة القصر ، إذ إتخذت الملكة عشيقاً لها . وهو لا يصدق حقيقة ما تبديه من غبطة لعودة زوجها . « كلامها واضح جميل ، ولكنها تتستر به على ما في قلبها من مراوغة ، وعلى فعلها الفاضح . . . ». وحين يطل اغاممنون يهتف به« . . . أكثر الناس يبدون غير ما يضمرون . ». وكأنه يدعوه الى الحذر من الملكة . وحين تفرش هذه بساطاً من الأرجوان الأحمر ليمّر عليه زوجها إحتفاء به ، نراه يتوجّس شراً فيهتف بها« لا تفرشي هذا البساط الأحمر . فهو يليق بالآلهة ، ولا يجوز أن يمشي عليه رجل فان . . . ». وحين يدخل القصر ، تخرج سبيته كاسندرا ، إبنة بريام ملك طروادة ، عن صمتها القلق ، وتصيح« يا ويلي . . . » متنبئة بهلاكه . وحين نسمع صيحة اغاممنون من داخل القصر ، يتساءل أفراد الخورص« هل مات فعلاً سيدنا اغاممنون ؟». حتى إذا إنفتح باب القصر ، وظهر جثمان الملك القتيل ، ضج الخورص بالنحيب ، وتهديد القاتلة وعشيقها . . [1]

---

(1) « اغاممنون » هي المأساة الأولى من ثلاثية اسخيلوس« الاورستيا »، اما الثانية فهي« حاملات القرابين »، وأما الثالثة فهي« آلهات الغفران »، ومن شاء الاطلاع على« اغاممنون » بالعربية عليه بكتاب =د . لويس عوض ، اغاممنون . القاهرة ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ؟

ب ـ الضحية :

أدرك اغاممنون أنه قد يلاقي حتفه . ولكنه بطبعه متهور لا يقدر العواقب . وهو يعرف أنه مذنب بريء معاً . مذنب لأنه سبق أن ضحّى بإبنته افيجينيا(1) ، غداة مسيرة الاسطول الى طروادة ، لأن الآلهة إشترطت التضحية بها حتى تنفح في أشرعة سفنه الهواء بعد إنحباس طويل . وهو بريء لأن تضحيته بإبنته كانت ، على فظاعتها ، « واجباً قومياً » . وهو يدرك أن « الأم » كليتمنسترا ما رأت في أمر التضحية بإبنتها الا القتل دون الواجب . إذن فهناك علاقة وجدانية بين القاتل والقتل نسجها التفكير بالثأر مدة عشر سنوات . وهناك تخطيط بدأ بمراوغة الملكة حين استقبلته بكلام معسول ، وإنتهى بقتله في الحمام بأن رمت عليه شبكة فما إستطاع دفاعاً عن نفسه ، وهو الرجل الجبار . وهو لم يكن ضحية رخيصة ، إذ هو قائد قواد اليونان في حرب طروادة . وقد سقط في يوم مجده ، عائداً الى مدينته وقصره ظافراً من حرب طويلة ضروس .

ج ـ المشاهد :

وهناك علاقة تعاطف بين البطل والمشاهد . فقد خشينا وقوع المكروه معه ، خفنا عليه من إمرأته ، وشحنت نفوسنا شيئاً فشيئاً إنفعالات الخوف عليه ، والرحمة به ، وبلغت ذروتها حين أدركنا أنه قضى فعلاً . وهتفنا مع الخورص المتألم الثائر « أورست ، يا أورست ، أين أنت ؟ » . . . وفي ذروة الألم والانفعال والأمل بعودة أورست حاملاً سيف الثأر من المرأة الخؤون ، « تطهرنا » من إنفعالاتنا . . .

والخلاصة أن الحدث المأسوي يجري في جو من الاحتفال مشحون بالترقب والخوف ، وضحيته بطل أو شخص غير عادي مذنب بريء معاً ، صادق مع نفسه حتى التهوّر (أتى اغاممنون بإبنة ملك طروادة سبية رداً على فعلة أخيها باريس حين اختطف هيلانة زوجة مينلاوس ملك أرغوس ، وشقيق اغاممنون ، وذهب بها الى طروادة . وهذا صدق في الثأر حتى النهاية ، ولكنه في الوقت نفسه تهور إذ منعت « أفريس » الثأر اغاممنون من النظر الى ما قد يثير ذلك من غيرة قاتلة في نفس إمرأته كليتمنسترا) . ويثير فينا سقوطه إنفعالات من الخوف والرحمة وأمثالها الى درجة يطهر معها الانفعال الانفعال . . .

2 ـ الزمن المأسوي :

لا يقاس الزمن المأسوي بدقات الساعة . فهو ليس زمناً مادياً تنسجه الثواني والدقائق والساعات ، بل هو زمن يجري في ما سمّاه الفيلسوف الفرنسي برغسون « La

---

(1) Euripide, Iphigénie à Aulis, in «Théâtre complet d'Euripide». Paris, Garnier- Flammarion, 1966.

Durée »(1) ويعني به الزمن النفسي المنفلت من حساب الزمن العادي لأنه يجري في أعماق الوجدان حيث يختلط الأمس والغد والأزل والأبد . ففي حادثة الرجل المصدوم المذكور أعلاه ، رأينا الزمن تجمّع في لمحة بصر ، فإنتهى حيث بدأ ، أو بدأ حيث إنتهى . ولعل ما نتج عنه من عرقلة في السير أخرنا عن موعد ، فقسنا التأخير معاً بحساب الزمن العادي ، فإتخذنا من دقائق التأخير المحسوبة عذراً . . . أما الزمن في مأساة« أغاممنون » فهو زمن فوق الزمن ، زمن إحتفالي إذا صح التعبير ، إختلط فيه الحاضر(عودة اغاممنون الظافر) بالماضي(تضحية اغاممنون بإبنته ايفيجنيا منذ عشر سَنوات) بالمستقبل(خوفنا من مقتل البطل بعد قليل) ، حتى إذا تم مقتله إنتقلنا سنوات الى الأمام« نستمرىء » سلفاً عودة اورست وأخذه بالثأر . وهكذا فقد تعانق فيه« أزله » ب« أبده ». . . وليس في الزمن المأسوي ثغرة ، فهو كثيف حافل ، يجعله كذلك إننا نحياه بجوارحنا أو بعنف إنفعالاتنا . وهو مغلق على نفسه ، لا يقبل تأجيلاً ولا تسويفاً. لنفرض مثلاً إنه حدث ، فور دخول اغاممنون القصر بصحبة إمرأته ، زلزال عنيف ، فإذا هما يخرجان مهرولين ، ويبتعدان مع الخورص عن القصر خوفاً من سقوط جدرانه عليهم جميعاً . إذن لكان الزلزال« هزّ » الزمن المأسوي ، وبدّده ، فانقلبت المأساة الى ما يشبه الدراما السخيفة ، إذ خرجنا من طور إنفعالاتنا المأسوية الى طور جديد غريب عن الأول تماماً ، أو نحن بدل إنتظارنا السابق لما سيسفر عنه دخول البطل وإمرأته القصر ، إنتقلنا الى إنتظار ما سيسفر عنه الزلزال . فربما أعاد الزلزال كليتمنسترا الى نفسها أو ضميرها ، فمحا أثر الزلزال عليها أثر تصميمها على قتل زوجها . وفي جميع الأحوال فإن الخوف من عودة الزلزال أبقى الزوجين في العراء ، فأرجأت المرأة ما صمّمت عليه ، فما عادت نفسها مشحونة بالتصميم على الثأر ولو الى حين ، وبالتالي فإن ما كان يشحن نفوسنا من إنفعالات تبدد ، أو خفّت وطأته . وفي التأجيل ذاك ، وهذا التبدُّد ، عدنا من الزمن المأسوي ، زمن الديمومة ، الى الزمن العادي ، وانكسر« العمل » المأسوي قبل تمامه ، شأن ما يجري في أحداث الأيام العادية .

إذن فالزمن المأسوي ، في كثافته وإمتلائه وجريه العنيد حتى النهاية ، أو حتى تمامه ، لا يقبل تأجيلاً ولا تسويفاً ولا ثغرة من الثغرات التي تميز الزمن العادي حيث تختلط الأحلام بالواقع ، والتأملات بالأعمال ، و« إضاعة الوقت » بالاقبال على العمل . ولعل هذا ما يفسر« مهابة » المأساة ، في جو مشحون بالانفعالات المتصاعدة حتى ذروة إكتمالها ، نقيض ما هو عليه مناخ الملهاة أو الدراما العادية حيث يختلط الجد بالهزل ، والاحجام بالاقدام ، فإذا إنفعالات المشاهد بين كر وفر ، وتوتّر وإنفراج ، وضحك وبكاء ، شأن

V. Bergson, H., Durée etsimultanéité. Paris, Garnier, 1922. (1)

ما هي عليه إنفعالاته في الحياة العادية ، والحدث العادي ، والزمن العادي . . . ولعل هذا ما يفسر أيضاً أن مشاهد الدراما العادية يسمح لنفسه بالتعليق ، أو السعـال ، فيما نرى جمهور المأساة غارقاً في جو من« المهابة » وكأنه في معبد يشارك في إحتفال ديني . . .

3 ـ الشعر المأسوي :

لا يليق بالمأساة غير الشعر. يقول الشاعر الفرنسي بول فاليري أن الفرق بين الشعر والنثر كالفرق بين الرقص والمشي . ويقول أيضاً أن الشعـر هو« حالـة نفس في عيد ». فالمشي حادث عادي لا أصول له ، عفوي لا تقنية خاصة به ، عكس الرقص . والعيد يوم غير عادي ، أو هو خارج الزمن العادي ينطلـق فيه الانسـان من رتابـة العيش اليومـي الى« إستعادة » ذكريات النصر في عيد وطني ، أو ذكريات العواطف الاولى في عيد الزواج أو عيد ميلاد أحد أبنائه ، يستمد منها عوناً روحياً على مشاكل الحياة العادية ، مستبشراً بالمستقبل ، في لحظات يعانق فيها« أزل » الأيام« أبدها ». . . ولما كان هذا شأن الزمـن المأسوي ، فلنسمّه زمناً شعرياً منفلتاً من الزمن« النثري » العادي . وهذا الزمن الشعري لا يليق به الا الشعر . . (1)

ثم أن النثر فن الايضاح ، فهو يعتمد الأرقام والمقاييس ، والاحصـاءات . أمـا الشعر فهو فن الاثارة ، إثارة الانفعالات ، والحالات النفسية المختلفة ، وهو بالتالي لا يخضع لمنطق العقلانيّين ، فرب كلام غامض أو عاص على المنطق أشد إثارة من الكلام الواضح الجاري على سنة إرتباط العلة بالمعلول . ورب كلام فيه جرس موسيقي شديد الاثارة ، وليس هو كلاماً واضحاً أو مفهوماً أو معقولاً ، على غرار ما نقرأ في شعر المحدثين من إتباع المذهب السوريالي . . . ولما كانـت المأسـاة فنـا تطهّـر فيه ذروة الانفعـال من الانفعال نفسه ، فلا تطيق التحليل المنطقي أو الوقوف من الابطال موقف المراقب المتأمل من بعيد ، وبحياد هو نقيض التعاطف ، فإنها خليقة بالشعر دون سواه(2) .

وما جو الاحتفال في المأساة الذي يؤ ديه الخورص رقصاً وغناء ـ لا مشياً وإلقاء ـ وما الأخذ بالعرافة ، والعرافة كسر لمنطق العقلانيّين ، إذ هي نبوءة بالحدث قبل وقوعه ، أو إتصال بعالم فوق الواقع ، هو عالم الآلهة ،ـ الا إضفاء لروح الشعر على المأسـاة ، أو إبتعاد بها عن أجواء الحياة العادية الى جو الاحتفال . لا تحتمل المأساة سرداً ، ولا تحتمل كثيراً« الجملة الخبرية » القابلة ، في تحديد البلاغيّين ، للتصديق والتكذيب ، بل هي في

Germain, F., L'art de commenter une tragédie. Paris, Foucher, (Expliquez- moi), 1962, Pp. II, 12. (1)

Idem, L'art de commenter un texte... Pp. 34, 41-46. (2)

الغالب نسيج الجملة الانشائية من دعاء وترجّ وتمنّ وأمر وإستفهام ولعنات وبـركات ، وتنهّدات ، وتأوهات وصلوات ، وهتافات . وهذه جميعاً أنواع من فنـون الاثـارة ، أو شحن النفس بالانفعال ، وهي من أصول أي إحتفال ، وخاصـة الاحتفـال الـذي من وظيفته دفع المحتفلين ـ أو المشاهدين ـ الى حالة من التخطّي ، أو شحن نفوسهم بأقصى الانفعال . . .

وخاصة الشعر المأسوي الأساسية أنه شعر يتّحد فيه القول بالعمل ، فلا ينفصمان . فالشعر الملحمي سرد «حاضر» لعمل «غائـب» ، والشعـر الغنائـي إنفصـام عن « العالم الخارجي » حين يغوص الفرد على داخل نفسه التي تصبح مركز وحدة مستقلة من المشاعر والتصورات ، كما يقول الفيلسوف الألماني هيجـل[1] . والشعـر التعليمـي إنفصـال عن الأحداث ، وتأمل فيها ، وإستخلاص للعبرة منها . . . أما الشعر المأسوي ، أو الشعر في المأسـاة فهـو إتحـاد العمل (درامـا) باللغة (لوغــوس) . وبالتـالي فهـو لا يسمــح «بالشطحـات» الغنائية ، ولا بالسرد الطويل ، ولا بالتعليم غاية في ذاته ، وهو إذا سمح ببعض ذلك فإنما يجعله في خدمة العمل الدرامي ، أو إثارة لروح التخطّي ، تكتيفاً لروح الاحتفال . ذلك أن أقل إنفصام بين الشعر والعمل يؤدي الى الهاء المشاهدين بنواح جانبية تسيء الى تعاطفهم المطلق مع المأساة ، وتسيء بالتالي الى روح الاحتفال . الخورص في المأساة ، وهو الجانب الغنائي فيها أحياناً ، يبقى في خدمة الذراما أو العمل ، فهو تطور في العمل لا وقوف به ، أو إنفصال عنه ، أو إعاقة لنموّه .

تلمّ روح التخطّي وروح الاحتفال بالشعر المأسوي فهو لا يعرف الحل الوسط بين قول وعمل ، بل هو عمل « شعري » أو شعر « عملي » . . .

4 ـ الخورص :

جعل أرسطو النشيد خامس عناصر المأسـاة . وهـو ما يغنّيه الخـورص مصحوبـاً بالموسيقى . ويدعو أرسطو الى أن يكون نشيد الجوقة من الموضوع إليه ، لا عرضاً يتطفل على المأساة ، ويمكن الاستغناء عنه . وتلك من دعوته الى وحدة الموضوع . فعلى الشعراء سلوك طريق سوفوكليس ، لا اوريبيد ، فالخورص عند الأول « شخص » في المأساة ، فاعل فيها ، فيما هو عند الثاني عرض على هامشها ، عادة يمكن التخلّي عنه فلا يهتز من ذلك بناء المأساة . وقد علمنـا أن الخـورص هو العنصر البشري الاول في الاحتفـالات المأسوية ، وقد رأينا له المكانة الثانية بعد البطل في مآسي اسخيلوس .

وهنا نتســاءَل « ما الخورص ؟ وما معنى دوره في المأساة ؟ »

---

(1) Hegel, la poésie, (Esthétique). Paris, Aubier- Montaigne, 1965, P. 249.

أ ـ ما الخورص :

الخورص كلمة يونانية تعني الجوقة المؤلفة من أفراد يؤدون معاً وصلات من رقص وغناء ، مصحوبة بعزف موسيقي . عرفنا في الذيثيرمفوس الخورص الدائر حول المذبح . أما في المأساة فقد صار يؤدي دوره في صفين مواجهين للجمهور . وكان يتقدمه عازف الناي ، شأن ما هي حلقات« الدبكة » اللبنانية . وقد ورثت المأساة عازف النـاي عن الذيثيرمفوس . . . وقد يبلغ أفراد الخورص العشرين أو الخمسين . وكان لباسهم يناسب دورهم في كل مأساة . لباسه في« اغاممنون » اسخيلوس مثلاً يدل على أنهم شيوخ من أرغوس يتوكأون على عصي . أما عدد أفراد الخورص وغنى ثيابهم فأمران متعلقان بأريحية« الخوريغوس » أو ممّول العرض المسرحي . ففي أثينا كان ينتخب الخوريغوس من بين أغنياء المدينة كل عام[1] ، وكان عليه تمويل العرض(دفع أجور أفراد الخورص وكلفة ثيابهم خاصة) ، فإذا حدث أن رفض ذلك رذلته المدينة . وكان سخاؤه أوشحّه يبدوان في ما صرف على الخورص من مال . وكان الناس في أثينا إذا أطل الخورص وعدد أفراده كثير ولباسهم فخم ، هلّلوا للمموّل وهتفوا له ، واعتبروا بادرته تكريماً لهم . أما إذا كان الأمر خلاف ذلك ، فإنهم يصفرون إستهجاناً ويلحقون السّبة بالمموّل البخيل . . . وكان يتـولّى قيادة الخـورص ، الخوريغـوس[2] ، وهـو دون شك وريث« أكزرخـوس » الذيثيرمفوس . وكان يغني أحياناً غناء منفرداً ، أو يؤدي رقصاً مستقلاً عن الجوقة ، ودوره ذو شأن في المأساة حين يكون شخصاً من أشخاصها . ولكنه شخص من ضمن أفراد الجوقة ، فهو في« اغاممنون » اسخيلوس مثلاً شيخ من شيوخ أرغوس .

وكان الخورص ينشعب صفين عادة عن يمين المسرح ويساره ، يتبادلان الانشاد على طريقة السؤال والجواب ، أو الفقرة(ستروف) والـردّ عليها(انتيستـروف) . . . وكان أفراده ، شأن ممثلي المأساة ، يتقنعون بقناع ، وأقنعتهم متشابهة . ولعل منشأ القناع أن راقصي الذيثيرمفوس كانوا يلطّخون وجوههـم بحثالـة الخمـر إحتفـالاً بديونيزوس إلـه الخمر . وكان تيسبيس أول من صنع أقنعة الكتان . وكان للأقنعة[3] من بعد حاجة عملية

---

(1) cf. «Les représentations tragiques à Athènes au temps de Sophocle«in» Sophocle, Oedipe- roi. Paris, Hatier, 1961, P. 12.

(2) cf.«Les représentations tragiques à Athènes au temps de SOPhocle«in»Sophocle, Oedipe- roi.Paris, Hatier. 1961, p. 12.

والخوريغوس كلمة يونانية تعني« ممول خورص المأساة » وتعني أيضاً في المأساة نفسها« قائد الخورص ».

(3) Cf. Navarre. O., Le théâtre grec. Paris, Payot1925, (lesMasques)...

كان المسرح دائرة مرتفعة قليلاً(اورخيستـرا أو حلبـة الـرقص) يؤدي إليهـا ممشيان من يمـين ومـن يسـار ، وإسـم الواحد« بارودوس »(المدخل ، المعبر) وكان الخورص يأتي من المعبرين صفاً من يمين وآخر من شمال ، يؤدي أحدهما الفقرة الأولى« ستروفي » ثم يؤدي الآخر الفقرة الثانية« انتي ستروفي » في حركة تبادل للموقعين راقصة . . .

مزدوجة ، فهو من جهة يضخّم تعبير وجه البطل ويتيح رؤ يته من بعد ، خاصة متى عرفنا أن الجمهور كان يتجاوز عدداً العشرين ألف متفرّج ، في الهواء الطلق وضوء النهار ، فلا يتاح للجمهور رؤ ية واضحة لتعابير وجوه الممثلين فيما لو أسفروا عن وجوههم ، ومن جهة أخرى كان لوجود القناع حاجزاً أمام فم الممثل فعل وضع الكفّين مضمومتين كالقمع أمام فم المنادي ، مما يضخّم الصوت ويطلقه بعيداً . . ولعل القناع أيضاً يوحي بضخامته ومهابته الجامدة بأن هؤ لاء الممثلين يؤ دون أدوار شخصيات قديمة فوق مستوى البشر العاديّين ، والدليل على ذلك أن الممثل كان ينتعل حذاء عالياً جداً يدعى« الكوثورنوس » حتى تبدو قامته أعلى من قامتهم . . .

ب ـ ما معنى دور الخورص في المأساة ؟

صحيح أن خورص المأساة هو الوريث الأول فيها للخورص الذيثيرمفي . لكن صار لوجوده فيها معنى آخر . وقد إختلف الباحثون في شأنه كثيراً . وفي ذلك نظريات عدة عرض لها نيتشه في كتابه« ولادة المأساة »[1] . منها نظرية سياسية ترى أن الخورص يمثّل الشعب فيما يمثل أشخاص المأساة الآخرون الملوك والأمراء . الخورص اذن صوت الشعب . فهو يدلي برأيه في الاحداث ، وينتقد الزعماء ، الملوك والأمراء والأبطال ، أو يمتدحهم ، في حدس صاف ، وإعتدال في الرأي السائد ، وعن الرأي العام كما نجد في مأساة« اوديب ملكا » حيث الخورص لسان حال الشعب في عواطفه المتناقضة ، وخضوعه ، وإيمانه وطيبته . ولكن الخورص يعبر أيضاً عن رأي الشاعر نفسه ، خاصة وإن لا مجال للشاعر في المأساة ، فلا أقل من أن يحمل الخورص بعض إنفعاله الشخصي أو رأيه الخاص . . ونشيد الخورص عادة صيحات أو تأوهات أو دعوات وصلوات أكثر مما هو آراء أو افكار .

وفي نظرية أخرى أن الخورص ينوب عن جمهور المشاهدين في التعبير عن إنفعالاتهم وملاحظاتهم . . . ليس هو لسان حال شعب ثيبا مثلاً بل لسان حال الشعب الاثيني المشاهد الاحتفال . ولما كان لا مكان للجمهور فوق المسرح فإن الخورص ينوب عنه ، خاصة وإن الخورص غالباً ما يكون من أفراد الشعب في المأساة نفسها . . . ولكن يبقى هذا إفتراضاً متأخراً ، ينسى أن المشاهد اليوناني كان لا يرى في المأساة محكمة بل يشترك بالتعاطف مع أبطالها في إحتفال مأسوي فيرى نفسه في البطل وفي المأساة . . .

---

(1) في عرضنا للنظريات حول الخورص التي تناولها نيتشه بالنقد في كتابه« ولادة المأساة » نكتفي بعرض النظريات دون ذكر أصحابها لأن نيتشه لا يذكر مصادرها ، وقد تعذر علينا معرفتها ، علماً بأنها نظريات يتداولها الباحثون في المأساة كثيراً حتى صارت مشاعاً . ومن أراد العودة إليها عليه بـ =

Nietzsche, la naissance de la tragédie... Pp. 47-53.

ويذهب بعضهم الى أن الخورص سور عازل يقيمه الشاعر بين الجمهور والمأساة . . فالجمهور يميل الى إعتبار المأساة تقليداً لعمل طبيعي ، أو نقلاً عن واقع ، ولا شيء أبعد من ذلك ، فيأتي الخورص ، بالغناء والرقص ، مذكراً الجمهور بإن المأساة إحتفال ، وخلق فنّي ، وإن من أراد إقحام نفسه فيها ، فعليه أن يرقى الى مستوى الخورص ، مثالياً وشعرياً وإحتفاليّاً . . . . ويرضى نيتشه عن هذا الرأي الأخير ويضيف أن الخورص ، وهو وريث الساتير الديونيزي ، من كانت تحلّ فيه روح ديونيزوس ، يحيا حقيقة دينية متى أخذ منه الاحتفال مأخذه . وإن الرجل اليوناني في رجاحة عقله ، وصفاء حدسه لأبعد أنواع التعاسة ، يتلمس العزاء لدى الخورص ، ذلك أن الخورص هو الجانب الجمالي الذى وحده يبرّر المأساة ويلطّف منها . كيف ؟ ينطلق نيتشه في نص معقّد عسير الترجمة ، ولا بدّ لفهمه من العودة الى مبدأ الفيلسوف الألماني القائل أن لا شيء يبرّر الكون وما في المصير البشري من رعب تنسجه الكارثة ويتوجّه الموت والعدم ، غير الجماليّة . أي أن التبرير الوحيد للوجود أنه مادة الفن ، ومستوحى الفنانين ، والنبع الذي ينهلون منه موضوعاتهم . تبرير حرب طروادة الوحيد مثلاً أنها كانت مادة إستوحى منها هوميروس ملحمته« الالياذة ». وتبرير مأساة اوديب الوحيد أنها صارت مادة لرائعة سوفوكليس . إذاك صارت الحرب لا شيئاً كريهاً فجّاً كما هي عليه في الواقع ، بل ملحمة جميلة يقرأها الناس بلذة وفرح . وصارت مأساة اوديب لا كارثة عمياء جعلت البطل يقترف دون أن يدري أبشع عملين في التاريخ(قتل الأب والزواج من الأم)، بل عملاً أدبيّاً مسرحياً نجني منه أروع ما أتيح لشاعر أن يبتكر من جمال . . (1) . . . يقول نيتشه في النص المذكور أعلاه ما معناه أن المشاهد اليوناني للمآسي كان إذا تعاطف مع المأساة يخترق ببصيرته« منهج التاريخ الكوني الرهيب الهدّام ، ووحشية الطبيعة »، فيهدّده اذاك خطر ذاك الاشتياق الى« إنعدام الارادة البوذي »(2) . ولا ينقذ المشاهد من خطر ذاك الاشتياق الى العدم غير الفن ، وأنه بالفن يسترجع حب الحياة ، حين يجد فيه تبريراً جمالياً لها . ويضيف نيتشه ما معناه أن الرجل اليوناني ، بحدسه الصافي لرعب الوجود ، لرعب الواقع اليومي ، يصبح ميّالاً الى مخاصمة الحياة ، ذلك أن« الوعي يقتل العمل » حين يفتح العين على« عبث المصير »، نظير ما حدث لهاملت شكسبير حين اخترق ببصيرته جوهر الوجود الثابت حيث يتعانق الموت والحياة ، والكون واللاّ كون في قران رهيب . . . ولا

---

(1) Ibid., Pp. 41, 42. «Nous trouvons notre plus haute dignité dans les oeuvres d'art, car l'existence et l'univers ne sont éternellement justifiés qu'en tant que phénomène esthétique.».

(2) نعلم أن« النرفانا »، وهي بالمقارنة فردوس البوذيين وأقصى ما يصبون الى بلوغه في حيواتهم المتعاقبة ، هي حالة من الذوبان ـ وبالتالي إنعدام الارادة والوعي في روح براهما أو روح الكون الكلية . . راجع =
Anande K. Coomaraswamy, Hindouisme et Bouddhisme. Paris, Gallimard, NRF,(Idées), 1963.

خلاص من ذلك الا بالفن ، فهو وحده « قادر على تحويل افكار الاشمئزاز الناشئة من رعب الوجود وعبثه . . الى تصورات جميلة تجعل الحياة ممكنة » . وفي رأي نيتشه ان الجانب المأسوي البحت من المآسي اليونانية اي فصولها الدرامية حيث لا يتدخل الخورص ، يدفع الى الرغبة في انعدام الارادة ، اما الجانب الاحتفالي الذي يؤديه الخورص رقصا واناشيد فهو « الوسيط بين الجمهور والمأساة » اذ يقضي على « تجربة الضعف » التي تلم بالمشاهدين ويغسل في ما ينطوي عليه من جمال رعب المأساة وبشاعة الوجود(5) . . . وهكذا يبدو لنا ان نيتشه جعل المأساة دون الخورص تثير فينا انفعالات الرحمة والخوف وامثالهما ، وجعل الخورص « يطهّرنا » من هذه الانفعالات ، فصارت « الكاترسيس » وقفا على الخورص وحده . . .

كلام نيتشه ، على ما فيه من تعقيد جميل ، إذا صحّ القول ، يبقى كلاماً نظرياً مجرداً . ذلك أنه لا مأساة بدون خورص ، والخورص بدون الجانب الدرامي إحتفال مأسوي كالذيثيرمفوس بدون مأساة ، فالخورص والجانب الدرامي يلتحمان في وحدة عضوية لا إنفصام لها الا في المجرد الذهني ، خاصة متى ذكرنا أن الخورص غالباً ما يكون شخصاً ضالعاً في المأساة حيث تكون نفس المشاهد قد شحنتها إنفعالات الرحمة والخوف لا بفعل الخورص وحده ، بل بفعل المأساة بعنصريها الخورص والجانب الدرامي . ولو أخذنا برأي نيتشه لوجب علينا القول أنه ما دام الخورص يطل على المسرح بين حين وحين ، أو بين مشهد ومشهد ، فقد صارت الكاترسيس كاترسيسات ، أو صار فعل التطهير يتم بعد كل مشهد من مشاهد المأساة ، فصار أفعال تطهير بعدد ما في المأساة من مشاهد وبقدر ما يسبق المشاهد أو يلحقها من أناشيد . . .

والواقع أن ليس في مختلف المآسي اليونانية خورص من ماهية واحدة يتكرر فيها جميعاً ، هو نفسه . بل هناك أنواع من الخورص بعدد تلك المآسي . صحيح أن الخورص قائم دائماً على عنصري الرقص والنشيد ، ولكنه تارة يعبر عن الرأي السائد ، وطوراً يعبر عن رأي الشاعر ، أو إنفعالات المشاهدين ، وينوب عنهم أحياناً في طرح الاسئلة ، وأحياناً يوجّه إنفعالاتهم الوجهة الصحيحة ، ولكنه ، قبل هذا وذاك ، يؤدي عروضاً إحتفالية من رقص وغناء وموسيقى تصون للمأساة جوّها الاحتفالي ، حين تربط المشاهدين أبداً بجو الاحتفال . .

وهنا لا بدّ من ملاحظتين :

1 ـ الأولى أن الخورص هو العنصر الاساسي الذي ورثته المأساة اليونانية عن الذيثيرمفوس وعن المآتم المأسوية . وهو في الاحتفالات المأسوية العنصر الأول والأخير .

Nietzsche, la naissance de la tragédie... Pp. 51, 52. (2)

وهو من تحلّ فيه روح التخطّي . أما جديد المأساة فإنها جعلت الى جانب الخورص البطل المأسوي . وهو أيضاً تحل فيه روح التخطّي . ولكن ، كما سنرى في الفصل اللاحق ، فإن دور الخورص بدأ ينحسر لصالح البطل منذ سوفوكليس .

2 ـ الثانية أن هناك نوعاً من المأساة صار فيه دور الخورص هامشياً ، لا يرتبط إرتباطاً لازماً بوحدة المأساة العضوية ، كما حدث في مآسي اوريبيد ، ونوعاً آخر من المأساة خالياً من الخورص ، كما حدث في مآسي شكسبير ، ومآسي الفرنسي راسين(1) . ولكن هذين النوعين من المأساة ، على رغم تخلف الخورص عن دوره ، بقيا محتفظين بطابع إحتفالي . صحيح أنهما تخليا عن روح الاحتفال في الاحتفالات المأسوية ، ولكنهما إحتفظا بطابع الاحتفال ، أي بالزمن المأسوي والحدث المأسوي ، والشعر المأسوي . إذن يصح القول أن هذين النوعين من المأساة ورثا أيضاً ـ عن الاحتفالات المأسوية أو عن مأساة اسخيلوس حيث يتواكب روح التخطّي وروح الاحتفال ـ ، روح التخطّي ، وطابع الاحتفال ، كما سيبدو لنا ذلك واضحا من دراستنا لمسرح اوريبيد . . .

إذن فالخورص وحده إذا حلّت به روح التخطّي ، كما في الذيثيرمفوس ومسرح اسخيلوس ، يمثل روح الاحتفال في هذا وذاك . ذلك أن روح الاحتفال أدت الى روح التخطّي ، فهما شيئان في واحد . أما إذا أدّت الى روح التخطّي عناصر أخرى لا شأن للخورص فيها ، كالحدث المأسوي والزمن المأسوي وتطرّف البطل المأسوي حين تحل فيه روح الافريس ، فمعنى ذلك أن مأساة من هذا النوع فقدت روح الاحتفال ، ولكنها إحتفظت بالطابع الاحتفالي . . . ودليلنا على ذلك أن هناك إحتفالات كثيرة(أو نشاطات إنسانية ذات طابع إحتفالي) لا تعتمد عنصري الرقص والغناء ، أو عنصر الموسيقى ، أو إذا هي عرفت شيئاً منها ، فذلك أمر« شكلي » ، أو أسلوب إحتفالي ، من مثل إحتفالات الأعياد الوطنية ، والتدشين . أما الاحتفالات التي تحتفظ بالروح الاحتفالية فإنها تعتمد الغناء والرقص والموسيقى ، أو عنصراً منها ، إعتماداً« روحياً » أصيلاً لا شكلياً ، شأن ما يجري في كثير من الاحتفالات الدينية . . .

5 ـ أسلوب المأساة :

ونعني بالاسلوب « خصائص التأليف والتعبير التي تمنح العمل الفني شخصيته المستقلة عن مجرى الحياة اليومية العادية »(2) . وأسلوب المأساة لا تصنعه الكلمة وحدها ، بل « العمل الدرامي » في تدرّجه من مقدمة الى عقدة فحلّ . الاسلوب الادبي وحده لا

---

(1) لراسين مأساتان فيهما خورص هما« أستير » و« عتليا » .

(2) Touchard, P.- A., Dionysos, Paris, Seuil, 1952, Pp. 175, 196.

يصنع المأساة ، وكذلك تنافر الشخصيات . بل يجب أن تكون هذه وذاك في خدمة العمل المسرحي ، إذ المأساة أصلاً « محاكاة عمل » ، فلا هي خطابة ولا هي تحليل نفسي . قد يأتي الشاعر بمقاطع من الأدب الخالص في السرد والغزل والهجاء والرثاء والحماسة ، كما فعل أحمد شوقي في مسرحه ، وقد يحلل نفسيات شخصياته تحليلاً حسناً ، شأن ما يفعل كتاب الدراما الحديثة ، ولكن لا نفع من ذلك كله إذا هو طغى على العمل المسرحي ، أو إستقل عنه . فإن شعور الجمهور ببراعة التعبير المقصودة لذاتها ، أو الدقة في تصوير الشخصيات وتحليلها دقة تبدو وكأنها غاية في ذاتها ، ـ يصرفه عن التعاطف الحي المباشر مع الاحتفال المأسوي . كان أرسطو يحبذ « تكثيف » الشعر في المأساة في مواقف هادئة يخفّ فيها ضغط الحدث ، كفي مواقف الترقب والانتظار ، فتأتي روعة الشعر لتسد النقص الحاصل في العمل ، ولكن ذلك الشواذ وليس القاعدة .

إن خاصة الأسلوب جعل مختلف عناصر المأساة وحدة عضوية ، أي إقامة علاقة بين مختلف العناصر فتبدو كلها خارجة عن فوضى الحياة ، وعن هوى الصدفة ، وخاضعة ، بفعل إرادة المؤلف ، لنسق محدّد ، يجعل المتناقضات ذاتها ، في المواقف والشخصيات ، في خدمة وحدة الأسلوب . . .

لو مررنا بقرية لبنانية فرأينا في أولها بيتاً من حجر وقناطر سقفه قرميد أحمر ، لقلنا أن لهذا البيت أسلوبه . فإذا رأينا بيوت القرية الباقية تشبهه هندسة ومواد بناء لقلنا أن لهذه القرية أسلوبها . طبعاً اسلوبها المعماري . أما إذا رأينا بيوت التراب الى جانب بيوت الباطون لقلنا أن القرية لا أسلوب معماريّاً لها . أما إذا كانت القرية ذات أسلوب واحد ، فما شذّ عنه الا بناية عالية من عدّة طبقات لقلنا أن هذه البناية ، حتى لو كانت هندستها جميلة ، تشذ عن أسلوب القرية أو تطغى عليه . كذلك فلا يجوز في المأساة أن تتنافر عناصرها ، وإذا تآلفت فلا يجوز أن يطغى فيها عنصر ما ، أو يشذ عن الاسلوب السائد ، لا يشفع له بذلك الجمال نفسه .

إن أقل تراخ في الشخصية المسرحية ، وأقل تراخ في العمل المسرحي ، وأقل هلهلة في نسيج التأليف والبناء المسرحي ، وأقل خلل في الوحدة العضوية ، وأقل تفاوت في الأسلوب الأدبي ، وأقل تباين في مستوى الشعر ، ـ تنعكس بلبلة في الأسلوب « الكلي » . وإن يكن ذلك مسموحاً به في الدراما العادية ، فإنه لا يجوز في المأساة ، ذلك أن الاحتفال المأسوي الملتم على نفسه في لحمة محكمة العرى ، كما مر بنا ، لا يتفق الا مع أسلوب ملتم على نفسه ، على إختلاف عناصره . فكأن روح التخطّي الديونيزية أو الرغبة في وصول الشيء الى تمامه ، لا تلم بالبطل المأسوي وحسب ، بل تلم بالمأساة كلها أيضاً . وهذا « التوحد » الشديد يميّز المأساة عن الدراما العادية ، وجوها الاحتفالي عن جوّ الحدث العادي . . .

إستدراك المأساة أو فن المفارقة :

صحيح أن المأساة هي فن « الكليّ » أو التوحّد ، توحد الكلمة بالفعل ، والاحتفال بالتخطّي ، والبطل بمصيره ، وقناعة البطل بطبعه « الديونيزي » ، والزمن بالحدث ، والحدث بالاسلوب . . . ولكن المأساة ، بفعل صفاء ما فيها أو ما تصدف عنه من رؤ يا مأسوية ، لا تتعامى عن الموضوعية بالتجريد ، ـ لا تسترسل فتجعل من « توحدها » ذاك جواباً عن كل سؤ ال ، بل هي تستدرك ، في عنفوان توحدها ، وتطرح كلمة « ولكن . . . » . وإستدراك المأساة ، شأن إستدراك المأسوية حين شددت من الايمان بالانسان ، « ولكن » إستدركت عليها بالقدر والصدفة ، ـ ندعوه فن المفارقة المأسوية ، أو فن طرح الاسئلة التي لا جواب حاسماً عنها . والغريب أن المأساة وهي ، بفعل روح التخطّي ، فن « الحسم » ، تبقى في ذات الوقت ، فن المفارقة ، أو ما سمّاه اليونان « الباراذوكسوس » . للعقلانيين والاخلاقيين أن يعطوا جواباً حاسماً ، أو يدّعوا أنه الجواب الحاسم ، فيقول بروتاغوراس مثلاً أن الانسان مقياس كل شيء ، فيتعامى عن حكم الصدفة والأقدار ، أوحضور الآلهة ، أو يقولوا أن القتل جريمة دائماً ، مهما كانت الأسباب والدوافع ، ـ أما المأساة ، وهي الأمينة على الرؤ يا المأسوية ، هذه الرؤ يا التي سبقت في وعي الناس تجريدات العقلانيين وأصول الاخلاقيين ، فهي بالتالي أشد صفاء ، وأشد « موضوعية » ، أما المأساة فهي أمينة على روح الواقع ، واقع المفارقة ، واللاّحسم ، فتجعلنا نتساءل ، حتى اليوم ، هل كان أورست مذنباً ؟ أم بالعكس كان بريئاً ؟ هل كان مخيراً أم مسيراً في ما أقدم عليه من قتل ؟ أما كان الأجدر به أن يتناسى مقتل أبيه فينصرف الى العيش بطمأنينة ؟ أم بالعكس ، أما كان من الواجب والعدل والصدق مع النفس أن يثأر لأبيه ؟ . . . هل الكترا العنيدة في طلب الثأر حتى الموت أصحّ موقفاً من أختها كريزوتميس التي قبلت بالأمر الواقع وعاشت بقدر كاف من الراحة والطمأنينة ؟ . . أتستحقّ الحياة ، على قصرها ، أن نعكّر صفوها بالحقد والعناد ، وطلب ما نراه حقاً في حين يراه الآخرون باطلاً ؟ . . . ما يجدر بالانسان أن يطلب ، البطولة على ما فيها من تضحيات وألم ، و « آهات ندم » ، أم السعادة على ما فيها من تنازلات هي في نظر طالب البطولة عار ومذلة و « شقاء » ؟ . . . أنؤ من بالآلهة فنسعى الى معرفة أوامرها ونواهيها والعمل بها ، أم نردّد مع بروتاغوراس السفسطائي قوله الشهير « ليس لي أن أبحث في أمر الآلهة أو عدمه ، فإن أشياء كثيرة تمنعني عن ذلك ، أهمّها حلكة الموضوع وقصر الحياة الانسانية . . . »[1] ؟ .

Boutroux, E., Science et religion. Paris, Flammarion, 1919, p.3. (1)

وتلك أسئلة تفضح ما في حياة الانسان من مفارقات . ومأساة الانسان أن لا جواب حاسماً عنها . وإن هو فعل فإن حياته تبقى غلاباً بين السعادة والبطولة ، بين الايمان والكفر ، بين الحق والواجب ، بين العقل والشهوة ، بين التشاؤم بالعلم والتفاؤل به ، بين الثقة بقدرة مردوخ على ترويض وحش الخواء تيامات في كل عمل إنساني ، وكل نشاط بشري ، والخوف من أن يبعث الوحش فجأة ، على غير إنتظار ، فينسف النسق ، وينفتح من جديد شدق الهاوية ، بين الاطمئنان الى أن« المدينة » سوف تبقى تكتسح« الغابة »، والخشية من أن تعود هذه فتكتسح تلك ، وبين إيماننا بأن الأصل هو مردوخ والمدينة والنسق ، وشكنا في ذلك فنقول بأن الأصل إنما هو تيامات والغابة والخواء . . .

ولا شك في أن كريزوتميس ترقد في أعماق الكترا ، وفي أن الكترا ترقد في أعماق كريزوتميس ، فهما وجهان لحقيقة واحدة ، فالبطولة مجاهدة بين الاحجام والاقدام ، والسعادة مجاهدة بين القبول والرفض ، والمجاهدة ميزة الوعي الانساني ، وسرّ توتّره الدائم ، حتى في شؤ ون الحياة العادية . والمفارقة بنت الحقيقة التي هي أبداً ذات وجهين مختلفين . . . للعقلانيين من ذوي التعنّت أن يحسموا أمر المفارقة ، وللقصّاصين ، على لسان شهرزاد ، أن يقولوا« . . . وعاشا في لذة ونعيم حتى وافاهما مفرّق الجماعات وهازم اللّذات . . . »، ولكن المأساة تدرك أن الأمر مختلف ، وإن المفارقة باقية ، مهما خلعنا عليها من أقنعة ، باقية حتى بعد أن يدرك شهرزاد الصباح وتسكت عن الكلام المباح . . .

وكون المأساة ترسم لنا تلك المفارقات ، ولا تزال ، وكونها طرحت تلك التساؤلات ، ولا تزال ، وكونها بالتالي تعالج مجاهدة الانسان الدائمة . . . كل ذلك جعلها تتبنّى فن المسرح من بين الاشكال الأدبية المختلفة ، لأن المسرح« ذراما » أي عمل(1) ، أي صراع حيّ مباشر بين موقفين مختلفين في واقع واحد ، أو مجاهدة بين وجهين مختلفين لحقيقة واحدة . وكل ذلك جعل المآسي اليونانية أعمالاً حيّة باقية حتى اليوم ، أو باقية أبداً ما دام الانسان ومن أقداره أن يعيش في عالم دائم من المفارقات ، وفي مجاهدة مستمرّة . . .

ومن أسرار حياة المآسي اليونانية أن أبطالها ، مندفعين بالروح الديونيزية ، أو روح التطرّف في الصدق مع النفس ، جزموا أمرهم ، فحسموا ما بين موقفين مختلفين من المفارقات المطروحة عليهم ، وتبنّوا موقفاً واحداً آمنوا أنه موقف الحق والعدل ، وسعوا ، بأقصى إمكاناتهم الوجدانية والعقلية والمادّية ، وعلى رغم التضحيات والموانع ، الى جعله حقيقة واقعة . وهذا العمل سرّ البطولة . وهو أفضل ما نتوق إليه في أعماق وجداننا ،

(1) كلمة ذراما اليونانية تعني العمل وتعني المسرحية بشكل عام .

لكننا نجبن غالباً أمام الموانع ، ولا نقهر أنفسنا أمام التضحيات ، بل نأخذ بالأمر الوسط ، أو الحل الوسط ، في معاناة تختلط فيها التعب بالراحة ، فيما الحسم مجاهدة تؤدي ، على لغة الصوفيّين ، الى طلب الواحد المطلق ، والبشر يؤثرون غالباً المعاناة والحسم أو الاحتراق بنار خفيفة على الاحتراق بالوهج الساطع من صاعقة زفس ، أو تجلّي الحقيقة بكل وهجها ، وذلك لأنهم ميّالون الى المسالمة والمساومة ، والقبول بالامر الواقع ، وكأن شعارهم ما جاء في أحد أمثالنا الدارجة « لا يموت الذيب ، ولا يفنى الغنم » . . .

أما أبطال المآسي فيمثلون ، بفعل روح التخطي الحالّة فيهم ، أعلى ما في نفوسنا من توق الى التوحيد بين الفكر والعمل ، بين الظاهر والباطن ، بين« الكون » و« التظاهر » بالكون ، بين ما نؤمن به وما نفعله ، فلا إزدواجية من بعد ، ولا رياء ، وبالتالي فلا شعور دائماً بالاثم ، أو بخيانة الذات ، أو ما نسمّيه« اللعب على الحبلين ». ولا قول من بعد بأن الحياة« تمثيل بتمثيل » وإن« كل الناس كذّابون ». . .

إذن فسرّ حبّنا للمأساة ، وسر إقبال الناس قديماً وحديثاً على الاشتراك في الاحتفالات المأسوية ، إن أبطالها هم« نحن » في أنقى وأعلى ما في نفوسنا من إشتياقات دفينة الى الصدق والبراءة ، والنبل والتضحية . . . أما إذا كرهنا المأساة ، ونفرنا من تطرف أبطالها وعنادهم وحسمهم« الوقح »« المجنون » للمفارقات ، فذلك دليل على أننا بدأنا« ننحطّ ». . . هل توافق المأساة مزاج التاجر« الفجّ »، والسياسي « القحّ » مثلاً ؟ هل توافق قناعة الرجل الراضي من الحياة باللذة العابرة ، والراحة العادية ؟ لو لقيت المأساة هوى في نفوس هؤلاء فذلك دليل على أنهم ما زالوا يحتفظون بشيء من« نضارة القلب ». ولعل الواقع أن الانسان ، مهما إنحطّ ، أو بسبب من إنحطاطه ، تظلّ أبطال المآسي ، حتى لو جهل أمرهم وأمرها جهلاً تاماً ، تظل نابضة في أعماق وجدانه ، تدعوه الى تخطّي الانسان بالانسان ، والى النهوض من رماده نقيّاً ، الى الأخذ بجانب الحق والعدل ، والصدق مع النفس ومع الآخرين . . ولا شك في أن سرّ حبّنا لأبطال المآسي أنهم ، هم ، صدقوا مع أنفسهم ومع الآخرين ، أما نحن فلم نصدق ، فكأنهم صدقوا نيابة عنّا ، فكانوا كبش الفداء . ولعل هذا ما جعل نيتشه يقول« أن البطل المأسوي يحمل ، نظير الطيطن ، العالم الديونيزى على كتفيه ، ويخلّصنا منه »..(1) . أيخلصّنا فعلاً ؟ وكيف ؟ الجواب عند أرسطو حين جعل الكاترسيس أو التطهير ـ أو التخليص ـ غاية المأساة ، والجواب من قبل ومن بعد عند المشتركين بالاحتفالات الديونيزية ، إذ عنها ورثت المأساة روحها الكاترسيّة . . .

Nietzsche, la naissance de la tragédie... P. 136. (1)

لقد ورثت المأساة اليونانية عن الاحتفالات المأسوية روح ديونيزوس ، روح السكرة ، أو التخطّي في جو من الاحتفال ،(وما تزال السكرة من أصول الاحتفال ، سواء كانت بفعل بنت العنقود أو بفعل بلوغ المشاعر تمامها ، سواء كانت دينية أو وطنية أو إجتماعية . . .). وورثت عن ديونيزوس روح المفارقة ، إذ أن ديونيزوس إله(من ناحية أبيه زفس) وإنسان(من ناحية أمه سيميلي بنت قدموس) معاً . يقول الشاعر الفرنسي لامارتين في بيت له شهير« الانسان إله ساقط ما زال يتذكّر السموات . . . » والسكرة الديونيزية مفارقة أيضاً إذ هي سكرة عن عالم التحوّل ، والكثرة ، عالم المساومات والنسبيات ، و« يقظة » على عالم الحق والوحدة والمطلق ، عالم الصدق مع النفس والآخرين ، أو هي تخطٍّ عن عالم الاله الساقط ،وإسترجاع لعالم الاله قبل سقوطه . إنها بالتالي تتجسّد في صورة الاله المشبوح على الصليب . وهذه المفارقة المأسوية(الاله أو منتهى القدرة والصلب أو منتهى الذل) صليب الانسان . إنها رعب وعيه الدائم إذ فيما هو يظنّ أنه ضبط بيده أمراً(نفسه أو وطناً أو عيلة أو إنساناً أو مؤسسة أو صحّة ، أو رزقاً . . .)، إذا بالصدفة العمياء أو الأقدار تنقضّ عليه ، من حيث لا يدري ، وتفلت الأمر من يده . وفيما هو يظن أنه أصبح كالاله« ضابط الكل »، إذا بـ« إبليس » يضربه برزقه وبنيه وماله وصحته ، نظير ما فعل بأيوب . أنه إله ساقط أو إنسان« متأله » ،إنه الانسان ـ الاله المشبوح على صليب المفارقة . . .

ولما كانت المأساة يقظة على المفارقة ، ولما كانت المفارقة صليب الانسان ، ولما كان الصلب أشد ما يعاني الانسان من عذاب وألم ، فإن المأساة فن« متعب ». فهي تدعو الانسان الى اليقظة على مصيره المأسوي ، والى الحسم في أمر ما يعاني من مفارقة ، والى تخطّي الاقدار بالانسان ، أو الانسان بالانسان . إنها تدعوه الى إنتداب نفسه للأمر الصعب . والانسان ميّال في الغالب الى الأمر السهل ، الى المساومة ، الى خلع القناع ، قناع الايمان أو الفلسفة أو الوهم أو العلم ، على ما يعاني مصيره من مفارقة مأسوية . لذلك فإن المأساة لم تعمّر طويلاً . أو لا تعمر طويلاً . فالمأساة اليونانية نفسها سرعان ما إنحدرت الى الدراما مع ثالث الشعراء المأسويين اوريبيد . والدراما فن مريح ، إذ هي فن المساومة ، فن القبول بالامر الوسط ، فن« بورجوازى » لا هو يعاني منتهى الفقر ولا هو يعاني منتهى الغنى ، فن الانسان الوسط ، والأمر السهل ، فن الاشاحة عن صليب المفارقة ، فن الانسان الذي رضي أن يكون إنساناً وحسب . . . فن الانسان وقد آثر روح الاعتدال على روح التخطّي ، وراحة الزمن العادي على روح الاحتفال . . . وآثر روح« أبولّلون »، روح التعقل والحكمة ، على روح ديونيزوس . . .

الفصل الرابع

الانفصام عن المأساة أو الدراما

إذا كانت المأساة قد ورثت عن الاحتفالات روح التخطي وروح الاحتفال ، فإن هذا القران بين ما ورثت وما ابتكر الشعراء المأسويون لم يعمر طويلاً . والواقع أن المأساة ، على يد اسخيلوس ، آلفت بين روح التخطي وروح الاحتفال ، فهي في أعماله الوريثة الأكثر أمانة للاحتفالات المأسوية ، ثم هي بدأت مع سوفوكليس تتخلى عن روح الاحتفال ، وتشدد على روح التخطي ، حتى إذا تناولها اوريبيد تخلت عن روح الاحتفال ، وإحتفظت بروح التخطي ، فبدا واضحاً أن قد بدأ الانفصام في أعماله بين المأساة والاحتفالات المأسوية ، وحق أن نعتبر آخر شعراء المآسي ، اوريبيد ، « والد الدراما » ، أو الممهد لها إذ أن الدراما في جوهرها مسرحية تخلت عن روح التخطي وروح الاحتفال معاً . . .

ولا بد لنا ، بعد أن نعرض أمر ذلك التباعد بين المأساة والاحتفالات المأسوية ، في الفصل الرابع هذا من الكتاب ، من أن نحلل الاعتبارات التي جعلت مأساة اوريبيد تمهد للدراما ، ومن ثم نعرض لنشأة الدراما في القرن الثامن عشر[1] ، وكيف كرّس ميلادها الانفصام عن المأساة . ولما كان مما يعنينا في هذه الدراسة الاستزادة من فهم المأساة ، ومنع الالتباس بينها وبين الدراما فإننا نعرض لمسرحية أحمد شوقي« عنترة » مؤكدين على الأمور التي تجعل منها دراما لا مأساة ، من غياب روح التخطي الى غياب روح الاحتفال ، الى غياب المفارقة ، وزيادة في إيضاح إختلافها عن المأساة في الشكل أيضاً فإننا نجري مقارنة بين طريقة تأليفها وطريقة تأليف مأساة اسخيلوس« اغاممنون ».

1 ـ اسخيلوس ومواكبة روح الاحتفال لروح التخطي :

يقر الباحثون بأبوة اسخيلوس للمأساة ، فهو أول من أعطاها شكلها المعروف ، أو

(1) في المشهد الثالث من الفصل الأول يعدد بارتولو في مسرحية بومارشيه« حلاق اشبيلية » ما يسميه ساخراً السخافات التي إخترعها عصره(القرن الثامن عشر) ، ومنها« حرية الفكر ، دائرة المعارف ، والدراما ».

أن شكلها بلغ إكتماله على يديه[1] . كان مسرحه الوريث الأول للاحتفالات المأسوية ، فما فرّط بما ورث عنها ، سواء في ما يتعلق بروح التخطي ، أو بروح الاحتفال .

يقوم مسرح اسخيلوس على التطرف في طلب العدل والحق[2] ، أو تخطي جميع الاعتبارات التي تحول دونهما . يعلم الشاعر أن كل عمل إنساني خطير يطرح دوما مسألة العدل ، بشكل من الأشكال . ويدرك أنها مسألة معقدة لأن الحياة صراع بين حقوق متباينة ، فإن قتل كليتمنسترا لأغاممنون كان عدلاً في نظر أم فجعت بإبنتها[3] ، وقتل اورست لأمه كان عدلاً في نظر ولد فجع بأبيه . . . أيعني ذلك أن الحق حقان ، أو هو من نصيب القاتل والمقتول معاً ؟ . أدرك الشاعر أن الانسان ، ولو كان أصلاً صاحب حق ، الا أنه حين يتطرف في طلب الحق ، فيطلب أكثر من حقه ، أو يتخطّى إعتبارات الأبوة(اغاممنون) ، وإعتبارات الزوجية(كليتمنسترا) ، وإعتبارات البنوة(اورست) وهي اقدس الاعتبارات ، في سبيل الوصول الى حقه ، أو العدل ، يسقط في النقيض ، ويستوجب حقاً على نفسه . يفوق الثأر جريمة القاتل ، أو هو يجعل الجريمة تلد الجريمة[4] ، وقد عالج اليونان ذلك حين دعوا الى الأخذ بفكرة الاعتدال (الصوفروسيني) ، أو الحل الوسط ، ولكن ما العمل والبطل المأسوي أبداً متطرف ، تحلّ فيه الافريس ؟ وهكذا فإنه حين يركب طبعه بإخلاص مطلق لقناعته ، فإنه ولو كان صاحب حق أصلاً ، يجعل الحق ينحاز عليه . ومكانة الحق الاولى في مسرح اسخيلوس تنفي الزعم القائل أن مسرحه مسرح القدر الغاشم ، وأن أبطاله مسيّرون ولا مخيّرون . هل دفع القدر وحده اغاممنون وزوجها من بعد وإبنهما الى إرتكاب جريمة قتل ؟ لا ، بل دفعهم حب الحق وطلب ما خمّنوه عدلاً . لا شك في أن القدر صاحب اليد الاولى في مصير اولئك ، وهذا هو واقع الانسان دائماً ، إذ أن اغاممنون مثلاً لم يحبس الهواء عن الأسطول ، وحين ضحى بإبنته نفذ إرادة الآلهة ، وكذلك اورست لم يختر أن يكون إبن أم قاتلة وأب مقتول قاتل معاً . ولكن الشاعر يجعل من اورست حراً قدر الامكان في العودة

---

(1) أول مؤلف مسرحي يوناني هو« تسبيس »(560 ق . م .) لكن لم تصلنا منه مسرحية . وفي مطلع القرن الخامس إشتهر فرينيكوس وله مسرحية « مجزرة ميلية » وهي رثاء « غير متحرك » ، يلقيه ممثل وحيد. أما اسخيلوس فهو أول من أدخل ممثلاً آخر ووصلتنا منه مأساة بالمعنى المعروف . راجع =
Pignarre, R., Histoire du théâtre. Paris, PUF, 1960, ch. II.

(2) Eschyle, Tragédies; présentation et notes de P. Mazon. Paris, «Les Belles Lettres», 1962, (Introduction).

(3) ضحّى اغاممنون بإبنته افيجينيا حتى ترسل الالهة الهواء ينفخ في أشرعة أسطوله المبحر الى طروادة .

(4) من أخطر المشاكل التي واجهها المجتمع الاثيني ، أيام اسخيلوس ، شريعة الثأر ، العين بالعين والسن بالسن ، إذ كانت الروح العشائرية ذات سلطان . راجع =

Cahiers de la Compagnie...(Onzième) «LA politique et L'Orestie» par Robert Kamp, PP. 19-25.

الى أرغوس أو البقاء بعيداً عنها ، وفي قتل أمه ، أو العفو عنها ، إذ بقي متردداً في قتلها حتى النهاية . . يهتف أحد أبطال اسخيلوس وهو« بروميثيوس » قائلاً« بإرادتي ، بإرادتي إرتكبت خطئي . . . »(1) . أما إذا هتف اورست« لماذا يا أبي لم تمت عند أسوار طروادة ؟ »(2) ، فلعلمه أن لو سقط أبوه في الحرب ، لكان جنّب العيلة مآسيها اللاحقة . ولكن ما العمل وتلك كانت مشيئة القدر ؟ إذن فلا بد من الأخذ بثأر أبيه ، وطبع القدر بإرادة الانسان ، إرادته في أن يعيد الحق الى نصابه ، أو يجري العدل ، حسب قناعته الشخصية . . . في الحياة العادية أشخاص يقفون من الحق موقف الاجتهاد والتأمل والاعتدال ، والبقاء في مكان وسط ، فلا يحسمون الموقف ، فهؤلاء أناس عاديّون ، يصلحون لأن يكونوا أشخاصاً في دراما عادية . أما البطل المأسوي في مسرح أسخيلوس فهو يتصوّر العالم ساحة صراع بين إرادات واضحة جازمة ، وخصوم« شرفاء »، أي خصومتهم بارزة حاسمة ، فلا يحجمون ، ولا« يتقنّعون »، وهم بالتالي ، على رغم ما يفرّق بينهم ، يتبادلون نوعاً من الاحترام الصامت العميق ، وهؤلاء وحدهم جديرون بالمأساة ، حيث يبلغ كل فكر تمامه ، وكل قناعة تمامها ، وكل عمل غاية ما يصبو إليه ، وكل شخص « مصداقيته » مع نفسه ومع الآخرين مدفوعاً بروح التخطي الديونيزية . . .

وتلك الروح ، روح التخطي ، تبلغ ملئها في جو من الاحتفال . فقد إحتفظ اسخيلوس بأهمية الدور الذي كان يؤديه خورص الذيثيرمفوس . فالخورص عنده يقوم أيضاً بدور البطولة الى جانب البطل . والخورص أيضاً أمّد به روح التطرف ، نظير ما ألم التطرف في طلب الثأر بخورص« حاملات القرابين ». [illegible] قناعة البطل ، تواكبها قناعة الخورص . فهذا بما يؤديه من رقص وغناء وموسيقى يستدرج روح الثأر ، إذا جاز التعبير ، للحلول فيه وفي البطل ـ اورست ـ معاً . إنه وريث خورص الذيثيرمفوس الذي كان يستدرج روح ديونيزوس للحلول فيه . ليس هو بالتالي متطفلاً على المأساة أو عرضاً على هامشها ، بل صاحب دور أول فيها . في« حاملات القرابين » يبدو الخورص أشد تصميماً على الثأر من اورست نفسه ، حتى إذا تردّد البطل أو أخذ به الخوف ، إرتفعت ولولات الخورص ، مذكراً بما لقي اغاممنون على يد زوجته وعشيقها ، فإذا البطل يعود الى الالتقاء بقناعته ، فيحلّ فيه من جديد روح الثأر ، متخطياً جميع الاعتبارات . وهكذا يتواكب روح التخطي مع روح الاحتفال ، فهما واحد في إثنين ، أو إثنان في واحد ، حتى

(1) مأساة« بروميثيوس مقيداً »، في الحوار الأول بين البطل والخورص .
(2) مأساة« حاملات القرابين » لاسخيلوس ، في الحوار الأول بين البطل اورست والخورص .

أننا لو أردنا حذف الخورص من مأساة لأسخيلوس ، لإنهار بناؤها ، نظير ما يجري لو حذفنا دور اورست مثلاً ، سواء بسواء . . .

إذن فقد بقيت المأساة الاسخيلية وفية لروح الاحتفالات المأسوية ، والوريثة الامينة لها . فهي مأساة في إحتفال مأسوي أو إحتفال مأسوي في مأساة . . .

كان سوفوكليس يقول عن سلفه اسخيلوس« أنه يعمل ما يجب عمله دون أن يدري »(1) ، وتلك« اللاأدرية » ، إذا جاز التعبير ، لا تتمّ الا في فترات من التاريخ ميمونة يكون فيها الشاعر ، أو الفنان الخلاق ، أميناً على روح تراث حيّ ، ولا تفصمه عنه التأملات والاجتهادات والتخريجات الفنية ، ولا تعوق فلسفة العمل الفني تلقائية العمل . وتلك خاصة« الأبوة » الأولى في كل فن ، حين لا تقيدها أصول سابقة ، بل تكون هي الأصل والقاعدة . . . أتى اسخيلوس ولا مأساة قبله بالمعنى المعروف ، فكان أبا المأساة ، فما فعل بالمأساة سوفوكليس واوريبيد من بعد ، وقد كان وراءهما اسخيلوس ؟ وهل بقيا أمينين مثله على روح الاحتفالات المأسوية ؟ .

2 - سوفوكليس وإنحسار روح الاحتفال لصالح روح التخطّي :

تخلّ الخورص عن دوره الأصيل في مسرح سوفوكليس . ففي مأساته« الكترا » مثلاً نجد الخورص يترجّح بين أمرين ، الثأر من كليتمنسترا أو التخلّي عن الثأر . يقول لالكترا« ما نفع التعب ؟» تعب إنتظار عودة اورست وتعب التمسك بطلب الثأر من أمها . ويعظها بترك الحداد ، ثم يهتف بعد قليل« الموت للقاتل » ، ثم يساير الكترا حين تشتد لهجتها ، يسايرها بحذر ، فيقول« اليس زفس باقياً في السماء سيد كل شيء ؟ بثّي له همّك ، وأتركي لحقدك أن يستريح . . . دون أن تسقطي في النسيان . . . »(2) . صار الخورص يكبح روح التطرف بروح الاعتدال ، صار ولا موقف حاسماً له ، بعد أن كان عند اسخيلوس أشد جموحاً في التطرف من البطل نفسه . وهكذا إنحسر روح الاحتفال قليلاً عن روح التخطّي ، وحدث الانفصام الأول بين هذا وذاك . ولكنه في الواقع إنحسار ، لا إنفصام ، لأن الخورص من بعد تحل فيه روح التطرف الآخذة بالبطل . ففي« الكترا » مثلاً يبدأ الخورص يميل بوضوح الى تبنّي موقف الكترا حين تصفعه كليتمنسترا بتجبّرها ، أمام مذلّة البطلة ، خاصة وأن هذه تحتفظ في قلبها بمخافة الآلهة ، عكس أمها التي لا ترى غير نفسها ، فهي إذا طلبت من الآلهة شيئاً فهو السعادة والغنى ، لا العدل(3) .

---

(1) Cf. Théâtre d'Euripide, tr. Robert Pignarre. Paris, Garnier, 1958, (Introduction) p. XVIII.

(2) أنظر الحوار الأول بين الكترا والخورص في« الكترا » سوفوكليس . (الأبيات175 ـ180) .

(3) المرجع السابق ، الابيات644-659 .

ولـكن سوفـوكليس عوّض عن إنحسـار دور الخـورص ، أو روح الاحتفـال ، بالتشديد على روح التخطّي . ففيما نرى في مسرح اسخيلوس الخورص« بطلاً » الى جانب البطل ، نرى في مسرح سوفوكليس أن البطولة أو روح التخطّي صارت وقفاً على البطل وحده . صار البطـل وحـده حامـل عبء قناعتـه ، ووحـده المسؤ ول عن تحقيق تلك القناعة . صار يعاني أمر العزلة الرهيبة ، في صدق مع الذات يبلغ تمامه ، فلا تردد فيه . فحين بلغ الكترا نبأ موت اورسـت المزعـوم ، وضعـت نفسهـا أمـام إختيارين ، الثأر بنفسها ، دون معونة أحد ، أو الموت(1) . وهذا الصدق مع الذات حتى الموت يقترن بتقوى البطل إقتراناً حمياً . فحين يدعو الخورص الكترا الى الثقة بزفس ، يدعوها أيضاً الى التوكل على الزمن إذ هو أيضاً« إله يسوّي كل شيء » أو يضع آجلاً أو عاجلاً كل شيء في نصابه . وهكذا تساوى زفس والزمن ، وصارا واحداً(2) . ومعنى ذلك أن زفس حين توحّد مع الزمن توحّد بالتالي مع قناعة البطل الذاتية ، إذ أن الزمن ما هو الا معاناة البطل النفسية لمصيره . أما إذا فقد البطل تلك القناعة ، وبالتالي المعاناة ، فقد إنحدر الزمـن المأسوي الى الزمن العادي ، زمن كل يوم . وما عاد البطل بحاجة الى« الاعتصام بحبل زفس » ، إذا جاز التعبير ، لأن كفّه عن قناعته المنبثقـة أصـلاً عن إرادة الهية(إرادة ابّوللون)(3) ، تجعله يعيش الزمن العادى كسائر الناس ممّن لا يحملـون همّ تحقيق قضية كبيرة آسرة ، فقضيتهم العيش ، بينما البطل فعيشه هو القضية . ولما كان الاله هو المطلق ، فإن القناعة الذاتية المنبثقة عنه هي المطلق في وعي البطل ، والعيش وجب أو يكون عيشاً مطلقاً في سبيل تحقيقها . وهذا العيش في المطلق هو سبب عزلـة البطـل السوفـوكلي في العالم . ذلك أن العالم ، عالم الناس ، هـو النسبي . إنه عالم المساومـة ، والقبـول بالامر الواقع ، حباً بالسلامة ، وما تيسرّ من الهناءة الفردية . عالم لا يطلب البطولة ، بل ما أمكن من السعادة الأرضية . إنه عالم كريزوتميس ، أخت الكترا(4) ، التي جعلت من القضايا النسبية بديلاً عن القضية المطلقة ، قضية الحق ، أي جعلت من السلامة وحب الطمأنيّنة بديلاً عن قضية الأخذ بالثأر ، فلا يجري على لسانها إسم زفس ، ولا تعاني زمناً مطلقاً ، زمناً مأسوياً ، بل تساير الظروف والأيام ، وترضى بالأمر الواقع ، فهي أقرب ما تكون ، في بعدها عن روح التخطّي ، الى الشخصية العادية في دراما عادية . . . وهكذا صار الخورص نفسه جماعة من بشر العالم النسبي ، فما عاد له دوره الاحتفالي في إثـارة

---

(1) المرجع السابق الأبيات675-680 .

(2) راجع =

Shaerer, R., L'homme antique... Paris, Payot, 1958, (Sophocle), p. 208.

(3) المرجع السابق ..Shaerer,...(Sophocle, conclusion)

(4) المرجع السابق .Shaerer...(Sophocle, conclusion)

البطل ، أو إثارة روح التطرف فيه ، ما دام البطل قد إنحسر عن العالم ، وغرق في عزلة نفسه ، أو توحد مع المطلق ، أو صار ، كما يقول الشاعر الألماني هولدرن في تأملاته حول مآسي سوفوكليس« واحداً غير محدود »(1) .

وعيش البطل مع المطلق في ديمومة نفسية دائمة ، منعكسة على جميع تصرفاته وأقواله ، تجعل ، إذا إستعملنا لفظة عادية ، من« العناد » السمة البارزة في أبطال سوفوكليس . وهذا العناد هو التطرف في ما نسمّيه الرغبة في تحقيق الذات ، وهو إسم آخر للافريس ، وسر الروح الديونيزية ، وسر البطل المأسوي . . .

وهكذا أساءت روح التخطّي الى روح الاحتفال ، أو جعلتها تأتي في مرتبة ثانية ، وهذا ما سمّيناه إنحسار الاحتفال في مآسي سوفوكليس لصالح روح التخطي ، ولكن ربما عوّض التشدد في هذا عن التراخي في ذاك . . .

هل معنى ذلك أن المأساة بدأت مع سوفوكليس إنحدارها الأول نحو الدراما ؟ . إذا نظرنا الى المأساة من حيث كونها وريثة الاحتفالات المأسوية ، فجوابنا أن تقلّص دور الخورص في مسرح الشاعر ، والخورص أصل الاحتفالات تلك وركيزتها الأولى ، جعل من مآسيه ، إن لم يكن أقل مأسوية من أعمال أسخيلوس ، فبالتحديد أقل أمانة لروح الاحتفالات المأسوية ، وقد مهّدت بالتالي لغياب روح الاحتفال ، أو دور الخورص الفاعل ، في مسرح اوريبيد . وهذا ما جعل كثيرين يعتبرون هذا الأخير قاتل المأساة ، ووالد الدراما ، ولعل أولهم الفيلسوف الألماني نيتشه في كتابه« ولادة المأساة » . . (2)

3 ـ اوريبيد أو الانحدار الى الدراما بالتخلّي عن روح الاحتفال

يقول نيتشه : « طرد ديونيزوس من المسرح المأسوي شيطان عبّر عن نفسه بلسان اوريبيد . وبمعنى آخر فإن اوريبيد ما كان إلا قناعاً ، والاله الذي كان ينطق بلسانه لم يكن ديونيزوس ، بل شيطاناً جديداً ، يدعى سقراط . وتلك هي المواجهة الجديدة : سقراط ضد ديونيزوس ، وفي تلك المواجهة ، ماتت المأساة . . . »(3) .

الواقع أن اوريبيد عاصر سقراط(4) ، وكلاهما عاش في أثينا القرن الخامس قبل

---

(1) Hölderlin, Remarques sur«Oedipe» et«Antigone». France, Union Générale d'Editions, Bibliothèque 10/18, 1965, p. 13.

(2) Nietzsche, Naissance de la tragédie... Pp. 80, 81.

(3) - Nietzsche, Naissance de la tragédie...Pp 80, 81.

(4) بين موت الرجلين سبع سنوات(اوريبيد406 ، سقراط399).

الميلاد . وقد ورد على لسان شاعر قديم أن« اوريبيد تلميذ بروتاغوراس النبيل »[1] .
ويروى بأن سقراط كان لا يحب حضور المآسي الا ما كان منها لاوريبيد[2] . ومن المعقول أن يكون اوريبيد قد تأثر ببروتاغوراس وهو أشهر السفسطائيّين . وهؤلاء ظهروا في النصف الثاني من القرن الخامس ق . م . في أثينا وبلاد اليونان ، شعارهم جملة شهيرة لبروتاغوراس تقول« الانسان مقياس كل شيء » ، فما أراه أنا حقاً هو الحق بالنسبة لي ، وكذلك فما تراه أنت حقاً هو الحق بالنسبة لك . وهكذا تبطل الحقيقة المطلقة لتحل محلّها حقائق متعددة بتعدد الأشخاص . وفي رأيهم أن ما يصدق على المعرفة يصدق على العمل أيضاً ، فالفرد مقياس النفع والضرر والخير والشر والعدل والظلم ، وبالتالي فليس من قانون أخلاقي عام يخضع له الناس جميعاً ، وقوانين الدولة إن هي إلا إختراع الاقوياء على الضعفاء . .[3] . وكانوا يعلّمون بذلك الشباب ، فتهافت هؤلاء عليهم ، وتعلموا منهم فن الخطابة والمهارة في الحوار ، وسرعة الخاطر ، وقوة الحجة[4] . أما سقراط فكان يؤمن بأن المعرفة تحصل بإدراك الكليّ ، وإدراك الكليّ يحصل بإستقراء الجزئيّات واطّراح عوارضها المحسوسة ، والتدرّج منها الى الماهيّة المشتركة بينها ، وهذا عمل عقلي محض . وما دام العقل أداة تحصيل المعرفة ، وما دام العقل عاماً مشتركاً بين الناس ، إذن فالحقائق ثابتة . وهذا ما يختلف عن تفكير السفسطائيّين القائلين بأن المعرفة لا تعدو المدركات الجزئية التي تصل الى الذهن عن طريق الحواس . . . أيعني ذلك أن اوريبيد ، لو صح تأثره ببروتاغوراس وسقراط معاً ، يكون قد نهل من معنيين متباينين؟ ما يهمّنا ، على وجه التأكيد ، لا الافتراض ، ان القربى بين الشاعر والفيلسوفين هي قربى الشك في الحقائق الموروثة ، خاصة ما تعلّق منها بالميثولوجيّة اليونانية . فسقراط شكّاك ، لا يؤمن بما يلقى اليه من حقائق على علاّتها ، وهذه حوارات تلميذه أفلاطون تظهره لنا وهو يتصدّى لأدعياء المعرفة يفنّد آراءهم ويظهر بطلانها . . . وهذا الشك واضح في مآسي اوريبيد ، وعلى لسان بعض شخصياتها . ورد في مأساة له هذا القول« . . . تغتبط الآلهة بأن يبخرها الناس الفانون »[5] ، وقوله في أخرى« لا يمكنني أن أؤمن بأن إلهاً ما يقدر أن يكون خبيثاً »[6]. وهذا القول يناقض إيمان

---

(1) Euripide, Théâtre complet, tra. et notes- par H. Berguin, et G. Duclos. Paris, Garnier- Flammarion, 1966, p. 18.

(2) راجع عن العلاقات بين الرجلين =
Rosset, C., La philosophie tragique. Paris, PUF, 1960, p. 138.

(3) Truc, Gonzague, Histoire de la philosophie. Paris, Fischbacher, 1950, p. 56.

(4) أثر السفسطة(المغالطة ، الجدل) ظاهر في مآسي اوريبيد . راجع تفنيد الكترا لكلام الشيخ ـ الرسول في مسرحيته« الكترا »

(5) Euripide, Théâtre complet... P. 22.

(6) Ibid. P. 23 ..

اليونانيين بأن الآلهة يمكن أن تضمر الشر وأن تفعله . وكان الشاعر« يحب أن يطرح الاسئلة حتى يجد لذة في الجواب عنها . . . فإننا نرى أشخاصه في كل وقت ينسون ما هم عليه من موقف درامي حتى ينصرفوا الى التفلسف ، سواء منهم أبناء الشعب ، أو العبيد ، أو النساء ، فكلهم ينطقون أحياناً وكأنهم فلاسفة . والأبطال أحياناً ، عوض أن ينوحوا أو يأخذ بهم الغضب مأخذه ، نسمعهم يلقون بآراء عامة ، أو إنتقادات لاذعة تأتي ، على رغم ما فيها من رهافة ، في غير موضعها . وهكذا فإن التأثير الدرامي يختفي فجأة ، وأحياناً في الموقف الذي لا بد فيه من وجوده . . »[1] هذه الكترا تقول لزوجها« عليّ واجب ، وإن لم تأمرني به ، وهو أن أخفّف من أعبائك قدر إستطاعتي ، وإن اعينك على حملها ، وأن أقاسمك همّك . وواجبي الاعتناء بشؤون البيت . حين يدخل الرجل بعد عمله من الباب فالأحرى ان يجد داخل البيت مرتباً »[2] .

وتلك عظة للنساء من الأدب التعليمي . وكأنني بأوريبيد يرى في أثينا كثيرين من الكسالى المتوكلين في أسباب رزقهم على الآلهة ، فيضع على لسان زوج الكترا هذا القول« لا يقدر الكسول على كسب رزقه دون عمل ، حتى لو جعل على لسانه إسم الآلهة . . . »[2] . ومن الأخذ بالشك قول اورست« كيف نميّز الرجل النبيل من الرجل الحقير ؟ ابالغنى ؟ فذلك مقياس سيء . ابالفقر ؟ فللفقر عيوبه . أم بالسلاح ؟ فكيف أعرف ، إذا رأيت رجلاً حاملاً سلاحاً ، أنه شجاع ؟ إذن فمن الأفضل ترك الحكم للصدف . . »[3] . والمعروف عن سقراط أنه كان يتّهم المأساة بأنها لا تقدم لنا الحقيقة ، وبأنها صالحة لاثارة ناقصي العقول ، فجدير بالفيلسوف أن يتجاهلها . ونظير ما فعل تلميذه افلاطون ، فإنه جعل المأساة من الفنون التي تقدم ما كان ممتعاً على ما كان نافعاً[4] . والمعروف أنه يؤثر من فنون الشعر الشعر التعليمي ويفضّل من الشعراء« ايزوب » وهو صاحب أمثال خرافية غايتها العظة العملية والاخلاقية[4] . فهل كان من تأثير سقراط على اوريبيد أن أكثر الشاعر من الوعظ والتعليم على لسان أشخاص مسرحه ؟

لا شك في أن روح الشك ، والعقلانية ، واهتزاز الايمان بالآلهة أساءت الى المناخ الاحتفالي الديني الذى هو روح المأساة . ولكن لتلك مفعولاً آخر على مآسي اوريبيد حين جعل أبطاله أكثر إنسانية ، وبالتالي أقرب إلينا من أبطال سابقيه . فالانسان ، في مرحلة متقدمة من التحضرّ ، يصبح ميّالاً الى الشك . وهذا الشك ، وعلى رأسه الشك بالآلهة ،

---

(1) Ibid. P. 23.
(2) راجع في« الكترا » اللقاء الأول بين الكترا وزوجها الفلاح .
(3) راجع « الكترا » اوريبيد .
(4) Nietzsche, La naissance de la tragédie... Par. 14.

يجعل عزلة البطل المأسوي أشد وطأة . فالانسان بات وحيداً ، وعليه أن يتدبر أمر نفسه بنفسه . ومن هنا عدم الحاح اوريبيد على عرّافة ابّوللون حين أمر اورست بقتل أمّه ، نظير ما فعل اسخيلوس من قبل . وإلحاح اورست على الثأر مرجعه لا الطاعة لأمر إلهي أولاً ، بل رغبته في إستعادة عرش أبيه وغنى أسرته التقليدي . أما إلحاح أورست اسخيلوس على الثأر فهو الرغبة في الحق والعدل . . . اورست اوريبيد أقرب إلينا لأنه يعنو لاعتبارات المنفعة ، وذلك ليس من طبيعة البطل المأسوي« الصرف ». لكن ما يبقي اورست بطلاً مأسوياً أنه يعنو لأشد العزلة في عالم غابت عنه الآلهة ، واعتبارات العدل والحق العليا ، ففي حين تحمل الآلهة عن اورست عبء التقرير ، فيبرر فعله بأوامرها ، عند اسخيلوس ، نجد اورست اوريبيد وهو يحمل عبء التقرير كلّه ، فلا يبرر نفسه غير نفسه . صار هو« المقياس لكل شيء »، وتلك مسؤ ولية أشد ، وهي التي تصون تعاطفنا معه ، وتحفظ للمأساة مناخها المأسوي . . . إن روح التطرف أو الافريس المأسوية تكمن في تطرف بطل اوريبيد في الاعتماد على نفسه في تحقيق ما يراه هو ، لا سواه ، حقاً أو عدلاً . . .

واقتصار إنسان اوريبيد على نفسه ، في غياب الآلهة ، جعل روح التخطّي تبرز في أقصى مظاهرها . فاورست يتخطّى نفسه بنفسه ، فلا شأن واضحاً لارادة الآلهة في قناعته الذاتية ومن ثم سعيه الى تحقيق تلك القناعة . صار الانسان مقياساً لكل شيء . فما يبقى للخورص أن يفعل في هذا المجال ؟

والحق أن الخورص ،ـ أو روح الاحتفال ـ فقد دوره في مآسي أوريبيد . واكب الخورص البطل في روح التخطّي عند اسخيلوس ، ثم انحسر قليلاً عن مواكبة البطل عند سوفوكليس ، ثم صار هامشياً عند اوريبيد. أو أن روح التخطّي كانت شراكة بين الخورص والبطل عند الأول ، ثم صارت أكثر حدة ، وذلك على حساب الخورص ، عند الثاني ، حتى إذا أتى اوريبيد صارت روح التخطّي وقفا على البطل وحده . قد يكون ذلك أشد مأسوية ، لأن البطل أصبح ولا معين له غير نفسه ، وقد أطبقت عليه العزلة في غياب المطلق ، أو غياب الآلهة ، اطباقا مطلقاً ، أو صارت العزلة هي المطلق من نفسها لنفسها ، وهذه ذروة ما يعانيه الانسان من وضع مأسوي . وبالتالي فقد إحتفظت مآسي الشاعر بروحها المأسوية الصرف ،ـ أو هي بلغت الروح المأسوية الصرف ،(1) ـ ولكنها ، على رغم أمانتها المطلقة لروح التخطّي،خانت روح الاحتفالات المأسوية،ربما بفعل تلك الامانة المطلقة لروح الاحتفال .وهذا يعني أن ماسي اوريبيد ، وإن تكن مأسوية صرفاً من حيث روح التخطي ، فلم تنفصم عن المأساة ،الا انها حين فقدت روح

Shaerer, R., L'homme antique... P. 287. (1)

الاحتفال ، إنفصمت عن الاحتفالات المأسوية . وبالتالي مهّدت السبيل أمام الدراما . . . الدراما التي هي إنفصام عن روح التخطي وروح الاحتفال معاً ، وبالتالي فهي إنفصام عن المأساة نفسها .

خورص«الكترا» اوريبيد مثلاً لا عمل له إلا أن يلقي بين حين وحين غناءه ، على هامش الصراع الدائر ، مذكراً بما مضى ، معتبراً بما يجري أمامه ، فكأنه يخاطب نفسه بنفسه ، فهو في موقف المتأمل لا موقف الفاعل ، فلا خطر له . ومن السهل حذف غنائه ، فلا يسيء ذلك الى بناء المأساة . . . وهذا ما جعل نيتشه يخاطب اوريبيد قائلاً« كما أن الميثوس مات بين يديك ، فإن عبقرية الموسيقى لفظت أنفاسها في أعمالك . . .»(1) . وفي رأى الفيلسوف الالماني أن العنصر الموسيقي هو العنصر الديونيزى الأساسي في المأساة ، وهذا العنصر يؤ ديه الخورص ، وهو الذي يصون للمأساة جوّها الاحتفالي . . .

وذلك الالحاح لدى اوريبيد على جعل البطل مقياس كل شيء جعل من الشاعر يولي عناية أشد من سابقيه لرسم شخصياته المسرحية . فهو ، شأن كتبة الدراما عادة ، رسّام ماهر للشخصية المسرحية في شهواتها ونزعاتها . فهي بالتالي أقرب إلينا . وذاك الالحاح على جعل البطل يعنو لنزعاته أكثر مما يعنو لاعتبارات عليا ، يمليها حضور الآلهة في مسرح سابقيه ، أفقد مسرحه الجو الديني ، وجعلها قريبة من الدراما التي نشأت من عقلانية القرن الثامن عشر ، وعلمانيته ، في أوروبّا ، وقد ألحّتا على قيمة الانسان المطلقة ، وآمنتا بقدرة عقله على هتك أسرار الكون ، وسيادته بالعلم والتقنية . . . وهذا ما أدركه نيتشه وعبّر عنه في مقاطع شهيرة من كتابه« ولادة مأساة »، ومنها قوله« إن إنحدار الميثوس ، لقاء نهضة الروح غير الديونيزية(ولنقل السقراطية أو العقلانية) فعل فعله(في مسرح اوريبيد) فبرزت أهمية رسم الطباع والأخلاق ودقة الوصف النفسي . . . ما عاد المطلوب تقديم طبع مأسوي قادر على الاتساع حتى بلوغ أبعاد نموذج كوني(كما في مسرح اسخيلوس حيث يقترن الفعل الانساني بالمطلق ، أو رغبة اورست مثلاً برغبة الآلهة)، بل رسم ملامح وسمات خاصة ، رسماً دقيقاً ، فإذا المشاهد ، عوض أن« يتعاطف » مع الميثوس ، ينصرف الى تذوّق قدرة الكاتب على التقليد ، ووفاءه للواقع(كما في مسرح اوريبيد). . . » ثم قوله : « جعل التفاؤ ل بالعلم الرجل غير الديونيزي الحديث رخواً جباناً ، وجعل فنّه عقيماً يقلّد عبثاً الخلاّقين . . .»(2) .

وأننا لنتساءل : « هل جعل سقراط(في إيمانه بقدرة العقل على اكتناه المعرفة)،

(1) Nietzsche, La Naissance de la tragédie... P. 72.

(2) Ibid., par15, 16.

وبروتاغوراس(في إيمانه بأن الانسان مقياس كل شيء) . . . هل جعلا اوريبيد يقلّد عبثاً الخلاقين اسخيلوس وسوفوكليس ، هذا إذا كان قد قلّدهما فعلاً ؟ وذلك حين ترك لأبطاله أن يحملوا وحدهم عبء وضعهم البشري ، وإنسانيتهم بما فيها من نزعات وشهوات وتحمّل مسؤ ولية؟» . . . الجواب« لا » طبعاً في العصور التي تتفاءل بالعلم وبقدرة الانسان على أن يكون سيّد نفسه وسيد العالم . والجواب« نعم » في العصور التي يتحطم فيها ذاك التفاؤ ل على صخرة الكوارث والحروب حيث يبدو الانسان وكأنه لعبة في يد أقدار لا يد له عليها . ودليل ذلك صعود نجم اوريبيد في القرن السابع عشر في فرنسا الفيلسوف العقلاني ديكارت ، ثم في فرنسا فولتير الشكاك بالآلهة ، المؤ من بالانسان ، في حين أن الحربين العالميتين اللتين إجتاحتا القرن العشرين أعادتا الاعتبار لاسخيلوس . . (1) ، حين زعزعتا إيمان الانسان بنفسه ، وبقدرته على سيادة مصيره ، والتحكّم بالاقدار . . .

اوريبيد أو التمهيد للدراما :

ونتساءل الآن : « كيف مهّد اوريبيد للدراما ؟ . . . أو بوجه التحديد : كيف مهّدت المأساة الاوريبيدية للدراما ؟ »ـ. والجواب ، على ضوء ما ذكرنا ، أن تلك مهّدت لهذه بما يلي =

أ ـ إهتزاز الروح الدينية ، حين هبّت عليها روح الشك والسفسطة . صحيح أن الشاعر إحتفظ بالخلفيّة الميثولوجية في مآسيه ، ولكنه جعل أبطاله لا يرتبطون مباشرة بالآلهة ، أو لا يهتمون كثيراً بأمر الكشف عن رغباتها . اورست اوريبيد يهمّه من الثأر لأبيه إستعادة عرش آبائه ، أكثر مما يهمّه أمر الطاعة لعرافة ابوللون . إنحسر بطله عن الآلهة ، وبالتالي صار أقرب ما يكون الى البطل العلماني . وأبطال الدراما ، في الأغلب ، علمانيون .

ب ـ الاكتفاء بالطابع الاحتفالي بديلاً عن روح الاحتفال . والدراما تخلّت عن تلك الروح أيضاً ، وأحياناً كثيرة تخلّت عن الطابع الاحتفالي نفسه ، خاصة الدراما الواقعية التي سعت الى أن تكون« قطعة من الحياة » ، كما عبّر عن ذلك المسرحي الفرنسي الواقعي اندره أنطوان في نهاية القرن التاسع عشر، وقد حمل الى المسرح مثلاً طيوراً داجنة ، أو ذبائح حقيقية من دكاكين اللحامين ، إمعاناً في الواقعية(2) . صعدت الحياة العادية على المسرح ، فغاب طابع الاحتفال . . .

---

(1) Cahiers de la compagnie, XIè,... Pp.3, 4.

(2) أسس أندره أنطوان« المسرح الحر » في باريس سنة 1887 . راجع =
ميشال ليور ، الدراما ، ترجمة أ . ب . فنصة . بيروت ، عويدات ، 1965 ، صفحة 103 ، 104 .

ج ـ التعبير عن رأى المؤلف نفسه . فقد سمح اوريبيد لنفسه أن يجعل على لسان بعض شخصيات مآسيه أراءه الشخصية ، كما فعل على لسان الشيخ الرسول في « الكترا » . والدراما صارت من بعد مطية لآراء المؤلفين ، خاصة ما كان منها تعليمياً ، أو آخذاً بمبدأ الالتزام السياسي .

د ـ جعل اوريبيد بعض أبطاله أنفسهم ينفصمون عن المعاناة الى التأمل في أمرها ، أو محاولة فلسفة ما هم فيه من موقف درامي . وهذا كثير في الدراما ، خاصة التي كتبها الارلندي برنارد شو حيث يكثر أشخاص مسرحه من الجدل والمناقشة(1) .

هـ ـ إنفصام الشعر عن العمل ، نظير ما نرى عند اوريبيد من أمر الخورص ، وقد صارت أناشيده تأملاً في الحدث الدرامي ، وعلى هامشه ، لا وسيلة لتطويره ونموّه . . . وقد أتت الدراما الرومنطيّة من بعد ، أو الغنائية ، نظير ما سوف نرى في مسرح أحمد شوقي ، وفيها « شطحات » غنائية تتعالى عن العمل الدرامي ، أو تعوق نموه ، أو تجمّده الى حين .

والخلاصة أن اوريبيد لم يكن « قاتل المأساة » ، فقد ترك لنا مآسي « خالصة » كما رأينا من قبل ، غابت فيها الآلهة وتركت للانسان أن يحمل عبء مصيره وحده . . . ولكنه ، للاسباب التي ذكرنا أعلاه ، « والد الدراما » ، أو الممهّد لها . . . إذن فإن إنفصام الدراما عن المأساة بدأ بمسرح اوريبيد .

نشأة الدراما أو تكريس الانفصام

لا نعرف شاعراً مأسوياً يونانياً ذا خطر بعد اوريبيد . وقد عادت المأساة الى الظهور ، هنا وهناك ، في تلك القرون العديدة التي تفصلنا عن اوريبيد ، خاصة على يدي شكسبير (على طريقته) في القرن السادس عشر ، ومن بعد ، في القرن السابع عشر ، على يدي كورناي وراسين الفرنسيين(2) ، ثم نشأت الدراما ، ولا تزال سيدة المسرح حتى اليوم .

ومن الدلالة بمكان أن تنشأ الدراما لتلبية حاجات الانسان الوسط ، أو الانسان البورجوازي ، وهو الانسان الذي « تكرّس » حضوره في المجتمع الاوروبي ثم عامة ،

---

(1) ، د . علي الراعي ، مسرح برنارد شو . القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة ، 1963 ، المقدمة ص(5) .

(2) لا تدخل المأساة الشيكسبيرية والفرنسية نطاق دراستنا ، فمن شاء المقارنة بين هذه والمأساة اليونانية عليه بمرجعين :
برادلي ، ا . س . ، التراجيديا الشكسبيرية ، ترجمة حنا إلياس . القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة ، جزءان ، ؟ .
Euripide, Théâtre complet... Introduction.

منذ الثورة الفرنسية التي كانت دون شك ثورة الطبقات الوسطى أو ثورة البورجوازية . . .

وقد كان المسرح اليوناني في القرن الخامس ق . م . يعرف الملهاة الى جانب المأساة ، فقد كتب الشاعر الهزلي أرسطوفان أفضل ملاهيه ما بين عامي 426 و411 . وكان يحمل الى المسرح مشاعر الرجل اليوناني العادي ، وأفكاره . ففي حرب البيلوبونيز[1] ، وهي حرب المدن اليونانية فيما بينها ، كان داعية الى السلام ، فهزىء من المتطرفين وأدعياء البطولة ، ومجّد حياة الفلاّحين وما فيها من دعة وبساطة ، وذلك واضح في ملهاته« السلام ». وكان داعية الى إحترام التقاليد والآلهة ، فتناول أهل السفسطة بالنقد اللاذع ، وجعل منهم سقراط واوريبيد نفسيهما ، وجرّح بهما كثيراً . وذلك ما تدور عليه مسرحيتاه« الضفادع » و« الغمائم »[2] . . أدخل أرسطوفان الى المسرح العادي ، الفلاح والبحار والتاجر ، وشرع مسرحه على الطبيعة اليونانية ، البحر والزيتون والبصل ، والخبز ، والموج والملح ، والسوق ، والحرف اليدوية ، وروح المجون ، والنكتة الشعبية . . . وهكذا وجدنا الجمهور اليوناني ينقسم نوعين ، فمنهم الجمهور الشعبي أو جمهور الطبقات الشعبية ممّن يؤثرون الملهاة ، ومنهم جمهور المثقفين وطبقات الأعيان ممن يؤثرون المأساة . لا توسّط بين الطرفين ، أو لا جمهور بورجوازي يقف في منتصف الطريق بين الشعب والنبلاء ، وبالتالي فلا مسرح وسط يقف في منتصف الطريق بين المأساة والملهاة . . .

وهذا ما يفسرّ كون أول أنواع الدراما ،وهي الحل الوسط بين جلال المأساة، وعبث الملهاة ، كان« الدراما البورجوازية »، وهذا إسمها الحقيقي في تاريخ المسرح . وهي دراما« الذين حظوا بالثروة والثقافة ممّن رفعتهم طفرة التجارة والصناعة الى ذروة المجتمع»[3] . وكذلك طفرة الثورة الفرنسية ، وقد إمتد تأثيرها الى كافة أنحاء العالم الاوروبي . وأول من دعا الى الدراما البورجوازية الكاتب ديدرو (1757) ومن أقواله نختار هذا الكلام الموحي : « اننا نجعل لكل أمر أخلاقي وسطاً وطرفين . ولما كان العمل الدرامي يدور حول موضوع أخلاقي ، إذن وجب أن يكون في الأعمال الدرامية نوع وسط ، ونوعان ـ طرفان . وإننا نملك الآن النوعين ـ الطرفين وهما الكوميديا والتراجيديا . ولكن لما كان الانسان لا يعرف دائماً حالة فرح وحسب ، أو حالة ألم وحسب ، إذن فلا بد

---

(1) دامت سبعة وعشرين عاما(431 ـ404) مات اسخيلوس قبل إندلاعها بربع قرن ، ومات سوفوكليس بعد إنتهائها بهزيمة اثينا بسنة ، ومات اوريبيد بعدها بسنتين .

(2) Robert, F., La littérature grecque. Paris, PUF, 1963, Pp. 56-62.

(3) ميشال ليور ، الدراما . . . صفحة 13 .

من حالة وسط تفصل بين النوع الضاحك والنوع المأسوي . . .»[1] . ذلك المسرح الوسط الذى نشأ مع الطبقة الوسط ، هو مسرح الدراما .

وهكذا راحت الدراما من بعد تخلط بين الجد والهزل ، وتعالج مشاكل الحياة العادية فترفع الى المسرح ناساً عاديّين ، وقد راحوا يتكيّفون على هوى حياتهم العيلية ، والمهنية ، ووضعهم الاجتماعي . وراحت من ثمّ تعالج المشاكل الطارئة على المجتمع الحديث ، مشاكل العمل والسياسة ، وحقوق المرأة ، وتلوث البيئة ، وقضايا الاقتصاد ، والاكتشاف العلمي ، ومشاكل الآلة والمجتمع الصناعي . . . أما أبطال الدراما فلا حاجة بالتالي لأن يكونوا ملوكاً وأمراء وعظماء ، بل هم من أبناء الطبقة الوسطى في الغالب ، أو أبناء الشعب ، يناضلون في الغالب للوصول الى حلّ معقول لمشاكلهم ، أو مشاكل بني مجتمعهم . والحل المعقول يقتضي المساومة ، والحل الوسط ، وعدم« التطرف ». وهذا ما جعل من الدراما مجالاً رحباً للمناقشة والجدل ، وما مهّد من بعد لما سمي« مسرح الاطروحة » أو« المسرح الملتزم » بمعالجة قضايا عصره ومعاصريه[2] . . . أما إذا لجأت الدراما الى الميثولوجيّا القديمة ـ اليونانية خاصة ـ فإنها تجعل من الميثوس القديم(أو الأسطورة الحية سابقاً) قالبا« برانيا »، وأما مضمونه فيصبح في خدمة وجهة نظر الكاتب نفسه النابعة من ثقافته وفلسفته ، نظير ما فعل الفيلسوف الفرنسي جان ـ بول سارتر حين حمّل ميثوس« اورست » مفاهيم الرفض في فلسفته الوجودية ، وذلك في مسرحيته« الذباب ». وفيها نرى الاله« زفس » وقد صار إلهاً ضعيفاً ، وهو أقرب ما يكون الى الانسان العادي ، وهو على إستعداد للاختفاء أمام أول بادرة رفض لسلطته تبدر من رجل(اورست) يجرؤ على تأكيد حريته المطلقة ، وعلى إعلان مسؤ وليته الكاملة عن أعماله[3] . . .

والطريف أنه فيما يزال شرقنا المتوسط يعرف الاحتفالات المأسوية ، الـزار وعاشوراء ، فإنه لم يعر وريثة أشباه تلك الاحتفالات عند اليونان ، وأعني المأساة ، عناية تذكر . وكتاب المسرح باللغة العربية عاصر روّاد هم نشأة الدراما في أوروبا ، فمارون النقّاش قدّم أول مسرحية بالعربية(« البخيل » سنة 1848 في بيروت)[4] ، وهي دراما هزلية . ثم راح لاحقوه ينسجون على منوال الدراما الاوروبية ، وما يزالون . . .

---

(1) المرجع السابق ، صفحة 177 .

(2) المرجع السابق ، الفصل الرابع ، المقطع 5 .

(3) في موضوع المسرحيات الحديثة التي تعتمد الميثولوجيا اليونانية القديمة راجع =
Steiner, G., La mort de la tragédie. Paris, Seuil, 1965. ch. IX.

(4) محاضرات الندوة اللبنانية ، النشرة الثانية ، سنة 1947 ، محاضرة رئيف خوري« القصة والتمثيل في لبنان »، صفحة 97 .

مسرح النهضة أو الالتباس بين المأساة والدراما :

والطريف أيضاً أن معظم النقاد في العالم العربي ، ومعظم الكتاب المسرحيين ، ما زالوا يخلطون بين المأساة والدراما . فهم غالباً ما يسمّون مسرحيات أحمد شوقي مثلاً« مآسي ». ودفعاً للالتباس هذا ، وقبل البحث في الفروق التي جعلت الدراما إنفصاماً عن المأساة ، رأينا أن نتناول بالبحث مسرحية للشاعر أحمد شوقي نفسه ، وهي مسرحية« عنترة ». وهي مسرحية عادية أو دراما عادية ، فنقارنها بالمأساة ، ونخلص من المقارنة الى الكلام في الفروق تلك (1).

وقد وقع إختيارنا على مسرحية شوقي تلك لأن عنترة بطل يعرفه في بلادنا الخاصة والعامة ، كما كان يعرف اليونان في عصر المأساة وقبله« اوديب » « واغاممنون » و« اورست » ،ـ فهو شاعر بطل نسج حوله الرواة والقصاصون« سيرة عنترة » التي جعلته أقرب الى الميثوس أو الاسطورة الحية . وهو قد عانى ، شأن أبطال المآسي ، من مفارقة اليمة إذ كان« أبيض الخصال »، لكن أسود الجلد . وسواد جلده أمر« طبعه » به القدر ، فجّر عليه العبودية ومساوىء العنصرية . ولكنه« تخطّى » ذلك كلّه بالاخلاص المطلق لطبعه ، وسمته الاولى الشجاعة والاقدام ، وقد حلّت فيه على الدوام« افريس » النخوة في الذوذ عن كرامته ، وعن حياض بني قومه ، فأعتق من العبودية ، وصار بطل قومه ،فعاد هكذا وطبع القدر بخاتم الانسان . . .

أ ـ غياب روح التخطّي من « عنترة » شوقي :

رأينا البطل في المأساة اليونانية يعاني مفارقة مفروضة عليه فيحزم أمره بما يتفق مع قناعته الشخصية ، ويسعى ، مدفوعاً بروح التخطّي الديونيزية ، الى تحقيق تلك القناعة ، على رغم الموانع والتضحيات ، أوما يجرّ عليه ذلك من فواجع . وفي ذلك يكمن معنى البطولة . . . وإننا لنتساءل« هل عنترة بطل يعاني من أمر مفارقة مأسوية ؟». والجواب أن عنترة شوقي« بطل » إذا فهمنا بالبطولة أولاً القوة الجسدية . إنه بطل على غرار ما هم أبطال« نجوم » المصارعة الحرّة أو الملاكمة في نظر جماهير اليوم . فشوقي يضع في طريقه هنا وهناك خصوماً وأعداء فيقضي عليهم بأهون السبل . ولعله لا يعاني بالفعل أمراً خطيراً . فما رأيناه عانى الا قليلاً من سواد جلده ، في أول المسرحية ، وهو على كل حال ما عبّر عن تلك المعاناة . أما تضحياته ، إذا كان في الامر ما يصحّ إعتباره تضحية ، فلم تتجاوز الجهد الجسدي للقضاء على خصم غير كفوء ، أو إنتظار الفوز بعبلة ،ـ ولم

---

(1) احمد شوقي ، عنترة ، بيروت ، دار الكتاب العربي ،؟.

تصبح مجاهدة في النفس والوجدان . أو هو بالعكس يبدو مغتبطاً بلقاء الاقران ، والقضاء عليهم ، والمفاخرة بذلك أمام عبلة . . .

يبدو لنا أن المعاناة كانت من نصيب عبلة وحدها . فهي تعاني من نفور أبيها وأخويها من عنترة ، وتعاني من هزء الهازئين بسواد حبيبها . وتعاني من الغيرة حينا .

أين روح التخطّي في المسرحية ؟ أليس أن النقص في معاناة البطل دلالة على غياب هذه الروح ؟ أين التطرف أو الافريس الحالّة في البطل ؟ وهو تطرف من أى نوع ؟ ما هي القناعة الشخصية التي دفعت عنترة الى حسم مفارقة مأسوية حسما هو في حالة الاختيار بين وجهي المفارقة ، حسم فاجع ؟ هذه الاسئلة التي لا تجد جواباً في المسرحية ، لعلها تبقى أسئلة بدون جواب بسبب من غياب الرؤ يا« الشوقية » الواضحة التي تنبض في وعي الشاعر ووجدانه . . .

لا رؤ يا شوقية ، أو خلفية ميثولوجية ذات أبعاد دينية ونفسية وإجتماعية ، تنتظم مسرحية شوقي ، وتمنح شخصياتها وأحداثها معنى واضحاً يربط الآني النسبي بالمطلق ، والأزل بالابد ، والواجب بالحق ، والانسان بما يفوق الانسان ، والجبرية بالقدّرية ، على غرار ما رأينا في المأساة اليونانية . وبالتالي فلا أطر محدّدة للذهنية القبلية أو للمجتمع القبلي ،اللّهم الا ما كان من أمر الغزو في سبيل النهب ، وكان أمراً عارضاً ، أو ما كان من أمر رفض مصاهرة العبد ولو أعتق ، وهو أمر لم يعان منه عنترة . وهو أمر لا يبدو« حاسماً » ، إذ كيف يعتق العبد ـ عنترة ـ ويظل في نظر أبناء قومه ـ عمّه مالك وولديه ـ عبدا بعد عتقه ؟

أنقول أن الرؤ يا ، ولو غابت ، الا أنه حلّ مكانها قضايا مختلفة ؟ وما القضية الواضحة في المسرحية ؟ أهي قضية سياسية قومية جعلت عنترة يتصدّى للشقاق بين القبائل فراح يحاول توحيدها في وجه الفرس والروم ؟ لا نملك في المسرحية الا لمحات عن ذلك لا تكفي . ثم أن ذلك يبدو أمراً عارضاً . . . أم نقول أن القضية أخلاقية ؟ إذن فأين الصراع بين حق وواجب ، بين خير وشر، بين عدل وظلم ؟ . أم نقول أنها قضية العبد في ذلك المجتمع ، ووضعه النفسي والاجتماعي ؟ وقد رأينا أنها لم تبد قضية خطيرة ، ولم تشغل من المسرحية الا مكاناً يسيراً ؟ . . . لو أراد عنترة أن يتخطى نفسه ، لما وجد قضيّة ، فهو بطل بلا قضية . ففيم إذن يتخطّى نفسه ؟ وأين المفارقة التي تدفعه الى الحسم ؟ لم يتخط إذن عنترة نفسه ، فبقيت المسرحية أقرب ما تكون الى الحياة العادية ، وهل في الحياة العادية روح الاحتفال أو طابع إحتفالي ؟

ب ـ غياب روح الاحتفال والطابع الاحتفالي :

والواقع أن هزال المعاناة وهزال الرؤ يا أو غيابها إنعكسا على الحدث المسرحي

في« عنترة » شوقي . والواضح أن ليس في المسرحية« حدث »، وإنما فيها« حوادث » لا أحداث ، ومشاكل ، لا أزمات . كرور عنترة على اللصوص ، عتقه ، معاركه هنا وهناك تبدو ولا أبعاد إجتماعية لها أو سياسية في محيطه ، وتبدو وكأنها لا تمسّ حياته الوجدانية الا مسّاً عابراً ، فهي بالتالي حوادث ومشاكل ممّا يطرأ على حياة الانسان ، فما يلبث ببعض الجهد أن يتغلّب عليها ، وما يلبث بعد قليل أن ينساها أو ينساها أبناء محيطه . لنأخذ مثلاً على ذلك عتق عنترة وإعتراف أبيه به . لا يحتل ذلك كلّه من المسرحية غير المشهد الثاني عشر من الفصل الأول . ويتمّ العتق في لمحة عابرةمن المشهد لا تتعدّى الاثني عشر بيتاً ، ومنها :

عنترة(بتهكم)	ما أنا إبن لشدّاد	ولكن عبد يسوم ويسقي
شداد	إذا رددت السبايا	فأنت عنترة إبني . . .

ولا يبدو تحوّل عنترة من العبودية الى الحرية ذا خطر ، وكان من الممكن أن يكون هو العقدة ، ومحكّ الصراع الدرامي .

ليس في عنترة حدث مسرحي متّصل بل« حوادث » متفرقة بين هدنة وأخرى . . . الهدنة و« التعاطف »، الهدنة والزمن المأسوي أو الزمن الاحتفالي ، أمران مختلفان ، فكيف يجتمعان ؟

أما الزمن المسرحي في« عنترة » فقد إنعكس عليه بدوره هزال المعاناة ، والرؤ يا والحدث ، فلا هو إلتفّ على نفسه وجرى عنيداً كثيفاً وكأنه الزمن« الحقيقي » في« لا زمن » الدقائق والساعات والأيام العادية حيث يختلط الواقع بالخيال ، والوهم بالحقيقة ، واليقظة بالسهوات ، ولا هو جعلته المعاناة الانسانية يجري في الديمومة التي هي الزمن داخل النفس ، خاصة متى كانت تعاني أمراً خطيراً . إنفلش الزمن في مسرحية شوقي ، وتكسرّ ، وتعرّج شأن ما هو عليه الزمن العادي . فلا نستطيع حصره في فترة محدودة . وقد يصحّ الظن أنه يجري في أسبوع أو شهر أو سنة . ولما كان شعورنا بالزمن أمراً نسبياً فإن شعورنا به في مسرحية شوقي انه يمتد ، ويتقطع ، يتوتّر قليلاً هنا وهناك ثم ينبسط من بعد ، فأين منه الزمن المسرحي الحق ، الزمن المكثّف العنيد الممتلىء ؟ أين منه روح الاحتفال أو على أقل تقدير طابع الاحتفال ؟ .

ولعل ذلك ناشىء من أن مناخ المسرحية خليط من القليل من كل شيء .ففيه قليل من الجد ، وقليل من الهزل ، وقليل من إثارة الخوف على عنترة ، وقليل من الاشفاق على عبلة ، وقليل من الوطنية والقومية ، وقليل من الاشمئزاز (من صخر مثلاً)، وقليل من الاعجاب ببعض مواقف عبلة وعنترة أو ببعض كلامهما .وهذا القليل من كل شيء (أو غياب روح التخطي في أي شيء) جعل في المسرحية لاموضع اهتمام واحداً ننصرف إليه

(ولسنا نقول نتعاطف معه) ، بل مواضع إهتمام عديدة . لسنا ندري أنحصر إهتمامنا بمصير عبلة ، أم بمصير عنترة المنصرف الى قراع الخصوم ، أم بالقضية القومية العارضة ، أم بغرام البطلين . . وهذا التكسّر في وحدة المناخ ، إذا جازا التعبير ، جعل من تأثير المسرحية « تأثيرات » لا يبلغ أي منها تمامه ، بل ينكسر قبل ذلك بكثير ، أولا يعطي الوقت الكافي لمتابعة الشوط حتى آخره .

أم ترى عوّض عن ذلك كلّه شعر أحمد شوقي ؟ فأتت« وحدة » الشعر ، أووحدة مستواه ، تضفي طابع الاحتفال على المسرحية ؟ الواقع أن شعر شوقي في« عنترة » خليط من شعر تعليمي ووصفي وشعر تقليدي من غزل وفخر . أما الشعر الدرامي القائم على الحوار الذي يصطك بعضه ببعضه في إختلاف المواقف والآراء والمشاعر فما رأينا منه إلا قليلاً . شعر المسرحية في الغالب شعر« الصوت الواحد » إذا صحّ التعبير . كلام عنترة مثلاً إذا خاطب عبلة يبدو مناجاة من طرف واحد(كأن عبلة غائبة وهي حاضرة) ، فكأن الشاعر أتى بقصائد معدّة سلفاً من الغزل ثم أقحمها على المسرحية هنا وهناك حتى أننا لو حذفناها من المسرحية لما أساء ذلك الى بنائها المسرحي . يضيق هذا الشعر بالحوار فينكمش فيه ويسقط الى درك النثر المنظوم ، حتى إذا سنحت سانحة للمناجاة إنطلق من عقاله وإنبسط دون أن يحلق . وإنبساطه يؤدي به الى الخروج عن نطاق المسرحية ، فكأنه « طفرة» عنها أو « غيبة » على هامش العمل «والمناخ» . . . لا ننكر على شعر المسرحية بعض الرونق والطرافة وروعة التعبير ، ولكنها تبدو غالباً وكأنها مقصودة لذاتها ، فهي منفصمة عن العمل ، تبدو كالقرميد على بيت من تراب لا مدماكاً من مداميكه . في حوار بين عنترة وعبلة هذان البيتان المتجاوران :

عنترة	لقد قرن إسمك المحبوب بإسمي	أما يكفي إسم عنترة سلاحاً
عبلة	من أين يا إبن العمّ ؟	
عنترة		من عالم البيد . . .

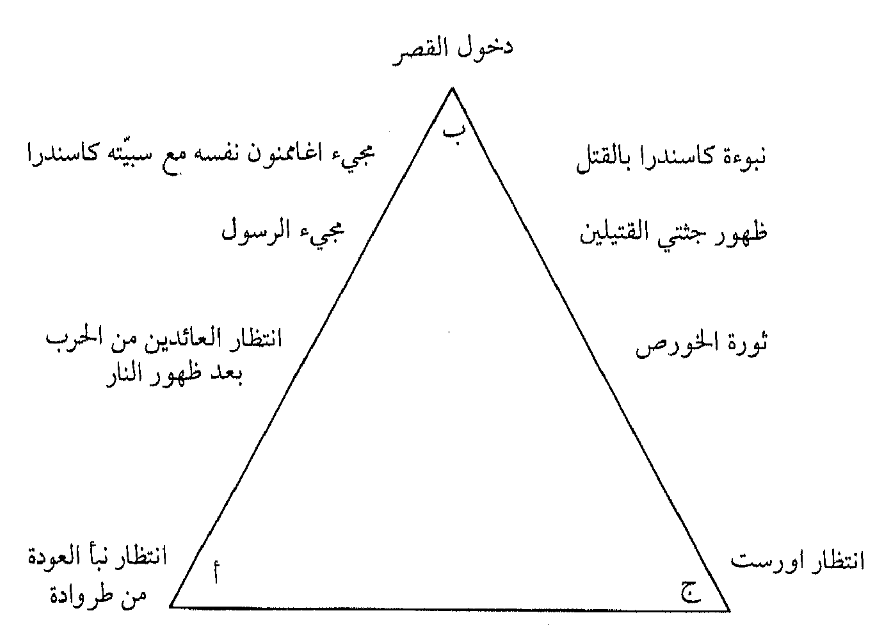
أشرق البيت الأول ببعض الروعة وإنفصل عن البناء ، وزناً وقافية وبعض روعة ، وأعادنا البيت الثاني الى النثر المنظوم . . . وهكذا غابت عن المسرحية أيضاً وحدة الشعر .

وقد إنعكس ذلك كلّه أيضاً على بناء المسرحية . غاب عنها طابع الاحتفال وغابت عنها بالتالي« هندسة » الاحتفال ، إذا جاز التعبير . . . أين نحن من الطابع الهندسي الصارم في بناء ـ أو تأليف ـ المأساة اليونانية ؟ كان الفيلسوف الفرنسي « ألان » يقول : « تشبه طريقة تأليف المآسي اليونانية هندسة المثلث الهندسي » « الذي يعلو رتاج الهياكل

اليونانية » . فلو رسمنا تدرّج أحداث مأساة يونانية رسماً ينطلق في خط من المقدمة فالعقدة فالحل ، لكان على شكل مثلث . وأننا نأخذ مأساة « اغاممنون »(1) لاسخليوس مثلاً على ذلك ، ثم نقارنه بطريقة شوقي في تأليف « عنترة » . . .

مقارنة بين تأليف« اغاممنون »و« عنترة »

ها نحن نرسم« بناء »مأساة« اغاممنون »، بصورة عفوية ، فيتكوّن أمامنا المثلث التالي =



ولو تأملنا في تصاعد العمل المسرحي من قاعدة(أ) حتى رأس المثلث(ب) ثم في تنازله من فوق حتى القاعدة(ج)، لرأينا الحركة تنمو بإضطراد ، في خط عنيد مستقيم لا« يلفّ » ولا« يدور ». فإنتظار نار نبأ العودة هو إطلاقة العمل البطيئة ، يعقبها رؤ ية النار التي تنبىء بعودة المحاربين من« طروادة » فتلك خطوة الى« فوق »، ثم يجيء الرسول فيؤ كد« العودة »، وتلك خطوة أخرى صعوداً ، حتى إذا جاء من بعد اغاممنون نفسه إكتمل« عمل »العودة . . . أما دخول الملكة وزوجها القصر فهو ذروة العمل ، أو رأس المثلث لأنه سيسفر عن نتيجة حاسمة ، تحسّبنا لها في ما مرّ علينا ، وأعني أن تثأر الملكة من زوجها إذ سبق وضحّى بإبنتها« افيجينيا » قبل الذهاب الى طروادة منذ عشر سنوات . وقد جعلنا نتحسّب لذلك ما إطلعنا عليه الخورص ثم تلميحات كليتمنسترا الملكة نفسها عن

---

(1) اسخيلوس ، اجاممنون ، ترجمة وتقديم د . لويس عوض . القاهرة ، الدار القومية للطباعة والنشر؟، .

بعد ـ أو العُقَدْ ـ رغبة مالك في الفتك بعنترة ، فلا نجد في المسرحية تبريراً كافياً لذلك ، إذ يكتفي مالك بالقول :

« . . . . . قد ضقت ذرعاً بعنترة وضقت به خناقاً

أريد العبد ميتاً ما أبالي . . . .

أريد فراقه وأريد حراً من الأصهار يبلغني الفراقا . . . »

وتلك حجة لا تكفي للقتل ، ولا تقنعنا . . .

ولنا ، بعد هذه الملاحظات ، أن نتصوّر إن كان بالامكان أن يكون « الحدث » الدرامي في مسرحية شوقي حدثاً « إحتفالي » الطابع ، وإن كان بالامكان أن يكون الزمن في المسرحية « إحتفالياً » أيضاً ، أو هو بالعكس « أزمنة » عادية تقاس بالدقائق . . .

ج ـ غياب المفارقة عن « عنترة » :

وقد غابت أيضاً عن مسرحية شوقي « المفارقة » المأسوية الناشئة عن كون الحقيقة الواحدة ذات وجهين متناقضين ، والتي تقتضي بالتالي الاختيار بين أمرين كلاهما « فاجع » إذ كلاهما يحتمل الخطأ والصواب ، والشر والخير ، والبطولة والجريمة ، في الوقت نفسه ، وبالمقدار ذاته ، كما رأينا . ففيما لا نجد حلاً لمفارقة اورست مثلاً إلا عن طريق مفارقة جديدة ، تنشأ أما عن قتل الأم والعيش من بعدها بطلاً مجرماً معاً ، وإما التخلّي عن قتلها والعيش في خليط من العار والراحة ، ـ نجد عنترة يغاني قليلاً « مشكلة » ذات وجه واحد ، أو ذات بعد واحد ، وحلّها حلاً حاسماً أمر ممكن ، ويتمّ بإرادة بشرية محدودة ، فقد نفر الى قتال اللصوص في البدء فأعتقه أبوه فإنحلت مشكلته الاولى وهي مشكلة عبوديته ، وإنتهى أمرها ـ في وجدانه ـ فما تركت وراءها مفارقة ما . ثم أنه تغلّب على الخصوم الطامعين بعبلة ، في معركة كان من حقه الواضح أن يخوضها لأنهم أرادوا رأسه ، والدفاع عن النفس حق طبيعي مطلق لا يقبل جدلاً ، وهكذا إنحلّت مشكلته الثانية ، ففاز بعبلة لنفسه ، وما خرج من فوزه الا منتصراً وحسب ، لا منتصراً مجرماً معاً ، وما لحقته « آهات الندم » . . .

ولا شكّ في أن غياب المفارقة عن مسرحية شوقي ، المفارقة بما فيها من أبعاد أنسانية وما ورائية ، أفقدها كثيراً من سحر المأساة ، وقوة أسرها ، وتأثيرها على المشاهدين ، وبالتالي أفقدها كثيراً من قدرتها على جعل هؤلاء يتعاطفون معها ، وحتماً طابع الاحتفال . . .

الخلاصة

والخلاصة أن مسرحية شوقي دراما عادية . تأثر كاتبها دون شك بالدراما الرومنطية التي من أربابها الشاعر الفرنسي فكتور هيجو ، وبالدراما الواقعية أيضاً . وهكذا صار عنترة ، شأن أبطال الدراما ، بطلاً « علمانياً » يعاني من أمر قوة إجتماعية أو نفسية أو سياسية تقف في سبيله ، لا من أمر مفارقة إنسانية ما روائية معاً ، شأن بطل المأساة . وإذا مناخها « علماني » أيضاً فهو ذو بعد واحد - بشري - لا تربطه رؤ يا متكاملة بمطلق من فعل الاقدار والآلهة وقوى الغيب . وصارت لغتها أقرب ما يكون الى لغة الحياة العادية . أما الشعر فيها ، وبتعبير أدق ، النظم ، فهو ، على رغم ما فيه من « شطحات » غنائية ، وإبتكار صور جميلة هنا وهناك ، تبدو مقصودة لذاتها ، مُنفصمة عن العمل المسرحي غالباً ، - شعر أقرب ما يكون الى النثر ، أو بالاصح « نظم » كلام موزون مقفّى . . . وفي هذا المناخ العلماني صعدت « الحياة العادية » الى المسرح فإختلط الجد بالهزل . وفيما كانت وظيفة المأساة « إعادة التوازن النفسي » للجمهور بـ « تطهيره » من الانفعالات النفسية القوية الكاسحة ، صارت وظيفة مسرحية « عنترة » مثلاً ، شأن كل دراما ، « إمتاع » المشاهد ، أو إثارة إنفعالاته السطحية غالباً ، أو السعي ، في أفضل الأحوال ، الى الكشف عن العيوب الاجتماعية أو النفسية ، (أو القبلية) ، تاركة للمشاهد أمر « وعيها » ، إذا شاء ، والبحث عن أمر إصلاحها ، إذا رغب ، في نفسه أو في مجتمعه . . .

قد تكون مسرحية « عنترة » مثلاً سيئاً عن الدراما ، أو « شهادة » عليها لا لها . ولا شك في أن هناك « درامات » كثيرة إحتفظت بطابع إجتفالي ، وحل في أبطالها روح التخطّي ، ولكنها تفتقر دائماً الى الرؤ يا المتكاملة ، ومناخها يبقى علمانياً ، إجتماعياً أو نفسياً أو سياسياً ، وتفتقر الى المفارقة إذ يعاني أبطالها من مشكلة ذات بعد واحد ، وحلّها في قدرة البشر ولا يقتضي الا ما في أمكانهم بذله من تفكير منطقي ، وعمل معقول ، وكثير من المساومة والاعتدال . . .

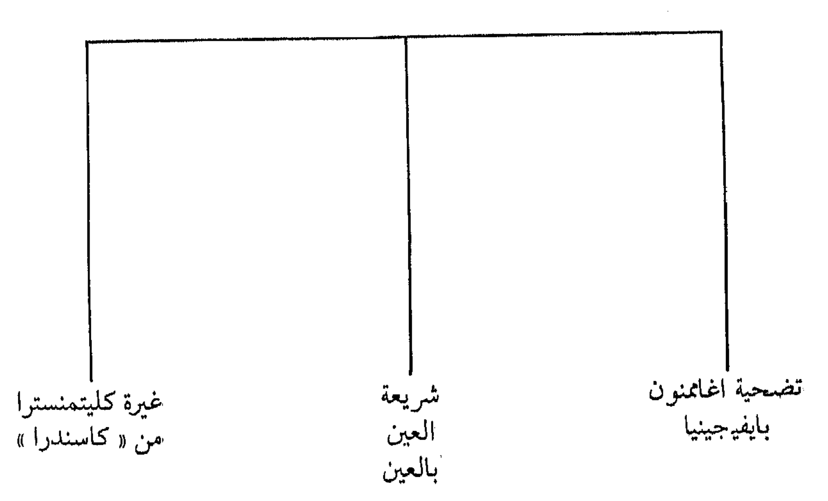
هل من عودة الى المأساة ؟

وغياب الرؤ يا المتكاملة ، الانسانية الماورائية معاً ، أفقد الدراما روح الشعر ، والبعد الديني ، وبالتالي روح الاحتفال . وهذا ما تنبّه له كثيرون من النقاد والعاملين في المسرح الحديث ، ومنهم المخرج الفرنسي المعاصر جان فيلار الذي نعى على هذا المسرح إفتقاره الى شمولية الرؤ يا ، وروح الشعر والاحتفال ، ورأى أن الخلاقين الحقيقيين اليوم إنما هم « المخرجون » لا المؤلفون[1] . وهذا أيضاً ما تنبه له الكاتب الفرنسي أنطونان آرتو

(1) Vilar, J., De la tradition théâtrale. Paris, Gallimard, 1963, P.77.

حفيظتها الباقية على زوجها القاتل . فإذا إنغلق باب القصر عن نتيجة حاسمة ما ، فإما غفران ، إحتمال حدوثه ضئيل ، وإما قتل من المرجح أن يكون ضحيته اغاممنون نفسه . فلما تصيح كاسّندرا ، وهي كاهنة عرّافة في طروادة سابقاً ، متنبّئة بمقتل الملك ، تبدأ العقدة بالانحلال ، وتلك خطوة أولى غير أكيدة في طريق النزول الى القاعدة(ج)، شأن ما كانت عليه نار العودة في طريق الصعود الى رأس الهرم(ب). ولما يتناهى إلينا صياح اغاممنون ، فتلك الخطوة الثانية ، ولكن ما زال يكتنفها الغموض ، شأن مجيء الرسول في الخط الصاعد ، دون مجيء اغاممنون نفسه . فإذا انفتح من بعد باب القصر ، ورأينا بأعيننا جثة الملك ، إكتمل« عمل »القتل ، أو إنحلال العقدة . تأكدنا بالدليل الحسّي من القاتل ومن القتيل ، فلم يبق مجال للتساؤ ل أو للعقدة . ورؤ يتنا جثة اغاممنون وتأكدنا من مقتله ، في درب النزول ، يقابلهما في درب الصعود اغاممنون ودخوله المسرح ، ورؤ يتنا له حيّاً منتصراً . أما ثورة الخورص فمرحلة أخيرة في المسرحية ، بعد اكتمال العمل ، يقابلها إنتظار العودة ، وهي مرحلة أولى في المسرحية قبل بدء العمل . أما إنتظار اورست فهو إمتداد لثورة الخورص أو نتيجة لها ، وبه ينسدل الستار على« العمل » ولكنه ينشق عن« امل »، أمل بعودة اورست . وهذه النهاية المتوّجة بسؤ ال ، المنفتحة على المطلق ، غالباً ما تكون خاتمة الاعمال الادبية الكبيرة . . .

أما إذا أحببنا أن يكتمل الرسم الهندسي برسم الأعمدة التي يقوم عليها المثلّث ذاك ، أو بمعنى مباشر الأسباب التي أدت الى العمل المسرحي في مأساة« اغاممنون » فإنّنا نرسم أعمدة على الوجه التالي =



وذلك كان واضحاً من سياق المسرحية نفسها ، ومما أتى على لسان الخورص وكليتمنستراد وكاسندرا . . .

أما إذا تناولنا طريقة التأليف في مسرحية شوقي« عنترة »، وحاولنا أن نرسم لها بناء هندسياً ، فتلمّ بنا الحيرة . فهي لا يمكن أن تتخذ شكل المثلث إذ ليس فيها« تصعيد » عنيد ، ولا« تنزيل »مثله ، ففيها كرّ وفرّ ، على غير تركيز ، حول« شبح » عقدة تدور حول سؤ ال : « أيتزوّج عنترة عبلة ، أم تزفّ الى سواه ، صخر أو ضرغام ؟». وقد إنحلّت تلك العقدة ثلاث مرات ، هذا ما عدا الفضول ، مرة لما عجز الرجلان اللذان« أكتراهما » صخر عن قتل عنترة ، وثانية لما إحتكم ضرغام وعنترة لعبلة ، فكانت الخصم والحكم ، فاختارت عنترة ، وثالثة لما ظننّا أن صخراً ـ وظنّ هو أيضاً ـ يزفّ الى عبلة ، فأتى عنترة ، وجفّل الحفل ، وأعطى« ناجية » لصخر ، وسلمت له عبلة . . . أما الفضول فهو المعارك« الجانبية »، هنا وهناك ، التي خاضها عنترة ضد اللصوص والغزاة .

والغريب أننا لا نجد في الفصل الأول كله إشارة واحدة مباشرة الى تلك العقدة ، أو الى ما يمكن أن يكون حلاً لها . بل إننا رأينا في أوله أن عنترة ما يزال عبداً ، ولكن أباه يعتقه بعد كرّه على اللصوص ، فنظن بأن لا شيء بعد الآن يقف في وجه الحبيبين ، خاصة وإن عبلة هزئت من صخر هزءاً قاتلاً . وهذا ما يجعل الفصل قائماً بنفسه ، أو مسرحية مستقلة عن الفصول اللاحقة . وفي الفصل الثالث تبدأ الأمور تتعقد فعلاً حين نرى مالكاً مصمّماً على الفتك بعنترة . وتنتهي العقدة بقتل البطل لرجل« إكتراه » صخر لقتله . . . وتبدأ في الفصل نفسه عقدة ثانية حين يطلب ضرغام من مالك يد عبلة ، فإذا المهر رأس عنترة مرة ثانية ، وتنتهي عند الاحتكام الى عبلة التي تختار عنترة . وتنشأ عقدة ثالثة ـ مما سميناه الفضول ـ لما نعلم أمر إشتباك عنترة مع رستم ورجاله ، ونظن لوهلة أن رأس عنترة في« الصندوق » وتنتهي عند فتح الصندوق عن رأس رستم ، وبعودة عنترة الظافر ، فكأن الفصل الثالث مسرحية من ثلاث مسرحيات متتابعة ، قائمة بنفسها . أما الفصل السابق أو الفصل الثاني فكلّه فضول إذ ينقلب فيه عنترة الى بطل قومي علّه يوحد قبائل العرب في وجه الروم والفرس . وأما الفصل الرابع فهو نكتة تعود بنا الى صخر ، وتنتهي بمفاجأة مسرحية قوامها أن الفتاة في الخباء هي ناجية لا عبلة . . .

ولو أصررنا ، رغم تلك البلبلة كلها ، على رسم خط هندسي للطريقة العشوائية التي إتبعها أحمد شوقي في تأليف مسرحيته ، لما رسمنا غير خط متكسّر متعرّج ، بين صعود وهبوط . . .

ولو أصرّرنا على رسم قاعدة من الاعمدة لذلك« اللاّبناء »الهندسي ، أو ذلك البناء« اللاّهندسي »، لما وجدنا غير لمحات لا قوام لها أو لا تبرير كافياً ، إذ لو كان منشأ العقدة كون عنترة عبداً ، فقد حرره أبوه في الفصل الأول ، ولو كان منشأ العقدة من

فدعا الى كتابة« دراما ميتافيزيقة »مستوحاة من عالـم المسرح اليوناني القـديم ، مسرح المأساة ، ومن عروض القرون الوسطى الدينية في أوروبا ، أو« الميستير »(المعاجز ، في ترجمـة البعض) ، ومـن مسرح الشرق الأقصى [1] . ولا شك في أن آرتولو إطّلـع على إحتفالات الزار وعاشوراء ، إذن لكان دعا الى إستيحائها أيضاً ، وهو الداعي الى مسرح يستعيد« روح السحـر »، وبالتـالي بعـده الدينـي ، وروح الاحتفـال ، أو الـروح الديونيزية ، وروح الميثوس الحيّ ، شأن ما فعل نيتشه من قبل . . . .

ان تكن الدراما انفصاما عن المأساة ، فالدعوة قائمـة اليوم الى القضـاء على هذا الانفصام عن طريق « الالتحام » من جديد ، او العودة الى ديونيزوس ، الى روح التخطي والاحتفال ، الى روح الاحتفالات المأساوية واشباهها ، الى المأساة . . .

ولكن انّى لحضارتنا الحديثة العلمانية ان تخلق المأساة ؟ انّـى لهـا ان تبعـث روح الاحتفال والرؤ يا المتكاملة والبعد الديني ، وكلّها من اصول المأساة ، وهي حضارة تفتقر الى « الروح » ؟ فهذا برغسون ، الفيلسوف الفرنسي ، يعترف منذ اوائل هذا القرن بأن حضارة العصر ، حضارة العلم والآلـة ، اصبحـت بحاجـة الى ما سمّاه « امتـدادا من روح » . وهذا الاديب المفكر اندره مالرو ـ مالـرو الملحـد ـ يقـول في حديث له شهـير (1972) ان « حضارتنا اشرفت ، في الارجح ، على نهايتها . . . ولا خلاص لها الا بالحل الديني . . . » . وهذا المفكر الفرنسي ايضا عمّانوئيل برل في كتابه « التحوّل » الصـادر سنة 1972 يرى ان الحضارة ـ الغربية ـ سائرة الى الانحلال ولا خلاص لها الا بالدين ، ولعله يأتي « هذه المرة ايضا ، من الشرق » [2] . ولا شك في ان الدراما عنوان من عناوين ازمة الحضارة المعاصرة ، وانعكاس لما تعانيه من جدب روحي . فهذه الحضارة عقلانية علمية ، يصح اعتبارها سقراطية متفائلة بالعلم وبقدرة الانسان على سيادة مصيره وسيادة الكون ، او التحكّم به شيئا فشيئا ، بالوعـي والعلـم والعمـل . وهـذا التفـاؤ ل نفـي للمأسوية ، كما قال نيتشه ، وموت لروح الميثوس المأسوي ، وبالتالي موت للمأساة . . .

لكن أصحيح أن لا مكان في عصرنا للمأسوية ؟ ولا مكان فيه للميثوس المأسوي ؟ وبالتالي للمأساة ؟ أصحيح أن الانسان اليوم إطمأن كلّياً الى نظمه السياسية والاجتماعية ، والى تقدم العلوم ، فما عاد يخشى عليها وعليه من حكم الصدفة العمياء التي قد تطلع من

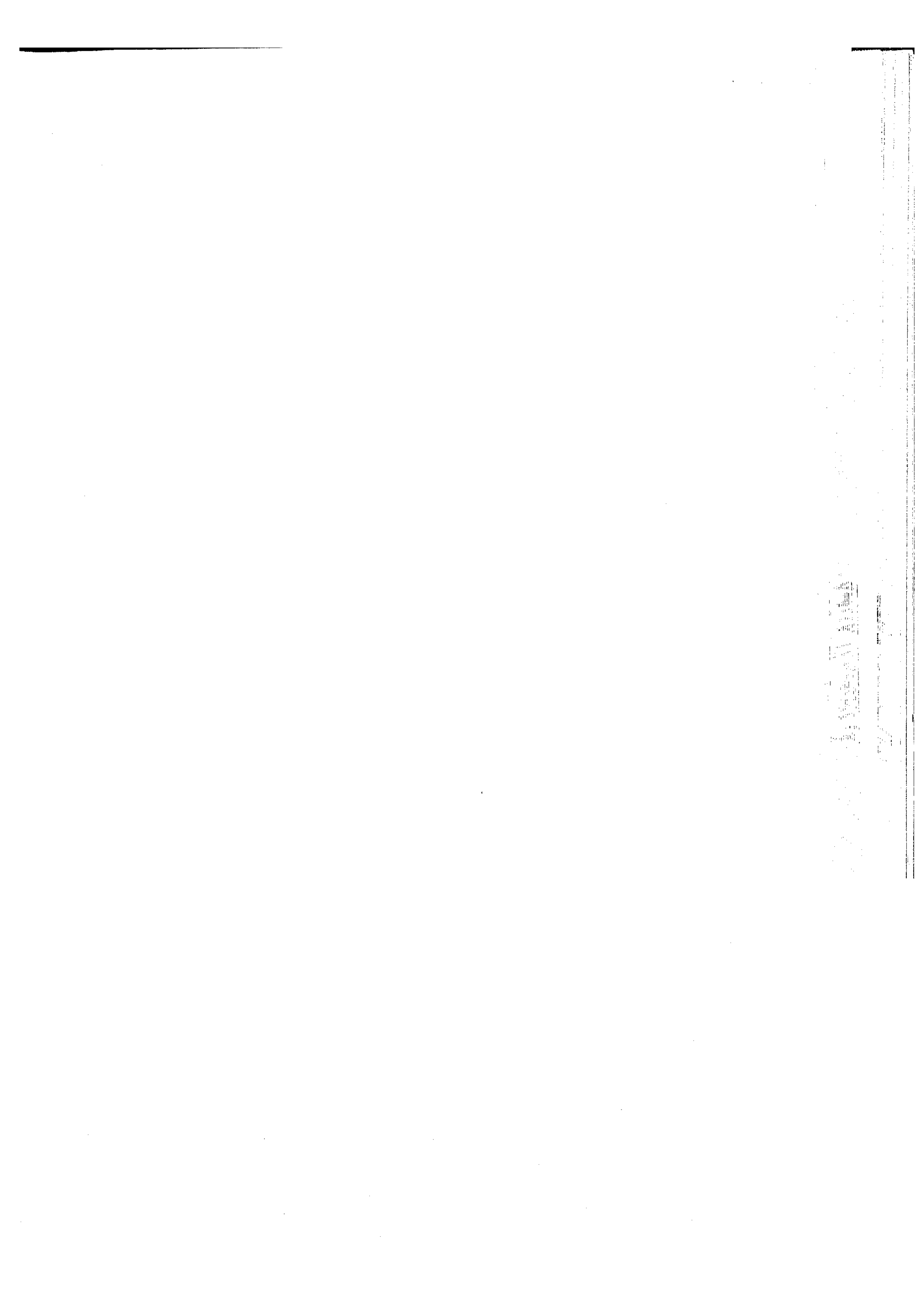
---

(1) Artaud, antonin, Le théâtre et son double. Paris, Gallimard, NRF, (Idées), 1964, Pp. 79, 103.

(2) Berl, Emmanuel, Le virage. Paris, Gallimard, 1972...

النظم نفسها ، أو من كوارث الطبيعة ، أو من شهوات القلب البشري حين يتعطّش الى الهدم والحرب والكبرياء ؟يبدو عالمنا وكأنه مردوخ وقد ربض على صدر تيامات فحار هذا كيف يناله ، ولكن حتى متى ؟ وهذا التسابق على التسلح ، وهذا التوازن بالرعب ، الرعب النووي ، أليس فيهما وجه الخواء الذي يهدد بالعودة ونسف« الكون النسيق »؟ وقبل ذلك فهل قضى الانسان ، أي إنسان ، على وحش الخواء في نفسه ؟ هل صار الانسان ، أي إنسان سيد مصيره ، وسيد عواطفه وشهواته ؟ أو هل صار في منجى من الأقدار الخفية المباغتة والتي من وجوهها الموت الموت والمرض والخيانة والخسارة ، وهمجية الانسان الباقية ؟

لو صحّ ذلك إذن لصارت المأساة حرفاً ميتاً ، وأثراً مندثراً من عصور سابقة ، ولكن هل صح ذلك ؟ لا بد من النظر إذن في ما تعني المأسوية لانسان اليوم ، وكل إنسان ، وفي ما إذا كانت الروح المأسوية ، أو الرؤ يا التي هي قوام المأساة ، وحياتها ، ضاعت أم هي باقية أبداً تنبض في وجدان البشر . . . إذ لو هي ضاعت إذن فلا مجال للتشكيك في أمر الدراما وقدرتها على إشباع حاجة الانسان الجمالية ، أو الدرامية ، ولا بد بالتالي من إعتبارها إنفصاماً ضرورياً واجباً عن المأساة .ـ أما إذا كانت المأسوية ما تزال باقية ، إذن فلا بد من العودة الى المأساة ، بشكل من الأشكال . . .



الفصل الخامس

المأسوية الباقية وعودة المأساة

لما كانت المأسوية« قوام »المأساة الفكري والوجداني ، أو هي الـروح التـي تبقـى المأساة من دونها حرفاً ميتاً ، ولما كانت الاطار الفكري والوجداني الذي ينطلق منه الوعي المأسوي وإليه يعود ، فإننا نقف هذا الفصل الخامس من دراستنا على المأسوية ، والوعي المأسوي .

ننظر في البدء في علاقة المأسوية بالمأساة ، ثم نحاول تحديد المأسوية ، وتحليل الوعي المأسوي . ولما كان هذا الوعي« إكتشافاً شخصياً »يدركه إنسان ما نتيجة ظرف فاجع ، أو معاناته لأمر مصيري(1) ، فإننا سنعرض لتجربة مأسوية« شخصية » ، محلّلين أبعادها . ثم نستعرض أمرين يقفان في وجه المأسوية ، أو يمنعان حصول الوعي المأسوي ، وهما الايمان بالعناية الالهية ، والنزعة الصوفية .

ونخلص من ذلك الى أن المأسوية باقية ، يعانيها الانسان تحت كل سماء ، والى أن المأساة أمر ممكن في كل عصر .

ولما كنا على أهبة البحث عن المأسوية في مسرح اللغة العـربية ، مسرح النهضـة الحديثـة ، فإننـا نتنـاول بالتحليل رأي بعض البحاثـة في الغـرب ممـن يذهبـون الى أن الشرقي ، « السامي » ، ليس مؤهلاً للوعـي المأسـوي ، وهـو بالتـالي عاجـز عن كتابـة المأساة .

علاقة المأسوية بالمأساة :

يقول نيتشه« حين يتأهب الانسان للقاء الوقائع الرهيبة ، الا يشتاق بالضرورة الى فن جديد ، فن المأساة ؟ . . .»(2) . والوقائـع الرهيبـة ليسـت من آثـار الماضي في تاريخ البشرية ، بل هي قدر الانسان ، شاء أم أبى ، أمس واليوم وغداً . . . إذن فحنينه الى

(1) Rosset, G., La philosophie tragique. Paris, PUF, 1960, ch. I.

(2) Nietzsche, la naissance de la tragédie... P. 120.

المأساة ، لو صح كلام الفيلسوف ، وجب أن يكون حنيناً قابلاً للحياة لدى كل أمر رهيب ، إن لم يكن هو حيّاً على الدوام . وتفسير كلام نيتشه في رأيه القائل أن التبرير الوحيد للعالم أنه صالح لأن يكون مادة فنية ، وفي رأيه القائل أيضاً أن بطل المأساة يحمل عنا العالم الديونيزي ـ لنقل العالم المأسوي أو العالم المجبول بالمأسوية ـ ويخلصنا منه.

لماذا كان أهل جبيل وسكيونا ينوحون على البطل الساقط ؟ لماذا يعقد الشيعة مجالس التعزية في تذكار موتاهم ؟ أليس الاحتفال المأسوي بمأتم البطل أو الاله ،« عملاً »فنياً ، يطهّر من عمل الوقائع الرهيبة ؟ أليست المأساة عملاً(دراما) فنياً يطهّر من« عمل »المأسوية في مصير العالم ومصير الانسان ؟

ما معنى «الجنازة»(أو المأتم)؟ما معنى«تذكار الموتى»أو«الاحتفال بعيد الشهداء »؟ أليس معنى ذلك أن نعطي معنى « مقبولاً » أو « معقولاً » أو « مقدساً » أو « وطنياً » أو « جميلاً » للموت ، وهو ما لا معنى أصيلاً له ؟ ونعني بالمعنى« الأصيل »ما كان خارج الاعتبارات الدينية والوطنية والجمالية ، أو ما كان في الأصل سابقاً لها ، فالموت سابق للاحتفال ، إنه الأصل ، أما الاحتفال فهو النتيجة ، أو بتعبير أدق فإن الموت هو « القدر » أو « الضرورة »، أي ما لا يد للانسان عليه ، أما الاحتفال فهو « عمل » الانسان يواجه به القدر والضرورة ، أو يحاول به أن يجعل معنى لما لا معنى له ،وجمالاً لما لا جمال له ، وقيمة وطنية أو دينية أو أخلاقية لما لا قيمة له أصلاً . . . إذ ما قيمة الموت بما هو موت ، بما هو « عمل قحّ » خارج الاعتبارات المذكورة ؟ ما قيمته وهو في الواقع موت للقيم وللجمال و « للعمل » نفسه ؟ وبالتالي أليس حنين الانسان الى المأساة ، في لقائه للوقائع الرهيبة ، حنينا لاحتفال من صنع الانسان يجعل لتلك الوقائع معنى ، أليس هو حنيناً الى ختم القدر ـ الوقائع الرهيبة ـ بطابع الانسان ؟

أليست المأساة في لقاء المأسوية عملاً لمردوخ ، إله النسق ، في لقاء تيامات وحش الخواء ؟ يقول أندره مالرو أن : « الفن انتي ـ قدر » أو« نقيض القدر » . ويعتبر ان ما كان يرسمه على جدران الكهوف الانسان البدائي يرتبط بما يرسمه على القماش رامبرانت أو سيزان أو بيكاسّو . إذ أن فن الرسم ـ وأي فن ـ إن هو الا تأكيد للانسان تجاه القدر ، وبالتالي تأكيد للنظام تجاه « اللانظام »، للخلق الحر تجاه خلق الصدفة ، للنسق تجاه الخواء . ولعل في هذا سبباً أول لما يحيط به الناس قديماً وحديثاً الشاعر ـ أو الفنان بشكل عام ـ والكاهن أو رجل الدين ، من إهتمام ، إذ هما نظير ما كان عليه ساحر القبيلة أو رسام الكهوف ، أو أكزرخوس الذيثيرمفوس ، القيّان على تنظيم ما لا نظام له أصلاً ، وريثان لمردوخ ، مواجهان لخواء القدر بنسق الفن ، أو بنسق الدين . وفي الواقع أليس الشاعر

والكاهن(1) انسانين « خارقين »، أو هما ، بالمعنى الأصيل للكلمة ، إخترقا السر الكوني الرهيب ، سر العالم القائم على « شدق الهاوية »، سر تيامات المتربّص أبداً بمردوخ ؟ وهما ، بفعل ما إخترقت بصيرتهما وما كشفت من حجب عن « الوقائع الرهيبة »، صارا مؤهلين أكثر من الآخرين ، أو راغبين أكثر من الآخرين ، للرقصة الديونيزية ، لقيادة الذيثيرمفوس ، لتنظيم الاحتفال ، لمواجهة الرعب بالجمال ، والقدر بالانسان ، والمأسوية بالمأساة . . .

كان الشاعر الألماني « غوته » يقول في شيكسبير أنه« كشف عن سرّ العالم ، وإلتحم به »(2) . وللكشف عن سر العالم لا بد من « تخطّي » الحجب التي تفصله عن الانسان . لا بد من العودة الى « الأصل »، وتيامات هو الأصل ، لا مردوخ ، والمأسوية هي الأصل ، لا المأساة ، نظير ما الموت هو الأصل ، لا الجنازة أو المأتم ، أو الاحتفال . . . أما الحجب تلك فمنها ما نسجه العلم ، أو الاعتبارات الاخلاقية والاجتماعية والسياسية . ولعل الفرق الاكبر بين المأساة والدراما أن المأساة تخطّت تلك الحجب وهذه الاعتبارات جميعاً فالتحمت بسر العالم ، الاصيل الباقي ، أو بالمأسوية ، بينما حدّت الدراما نفسها بوقائع السياسة والمجتمع والاخلاق ، أو بالنظم الناشئة عنها ، وأشاحت بوجهها عن الوقائع الرهيبة ، أو« اللانظم » الرابضة أبداً في أعماقها ، أشاحت بوجهها عن تيامات ، وما رأت من الحقيقة الكونية والحقيقة الانسانية غير وجه مردوخ . . .

محاولة تحديد المأسوية :

والواقع أن المأسوية ،بما هي «الأصل» السابق لاعتبارات العقل ،لا يمكن أن تحدّها هذه الاعتبارات ، وبالتالي لا نقدر أن نعطيها تحديداً ، فنكتفي بالتالي بمحاولة للتقرب منها .

وإذا ألمّ بنا إغراء تحديد المأسوية ، وإغراء التحديد داء العقلانيين ، داء سقراط ، وجب أن نلجم هذا الاغراء . المأسوية تثير السؤ ال ، شأن كل أمر ، ولكنها تمنع الجواب عنه . ذلك أن الجواب ، أي جواب ، يتربص به خطران ، الأول أن اللغة تركيب إنساني أو إصطلاح من فعل البشر ، وهي بالتالي عرضة للنقص ، والنسبية ، والثاني أن الجواب عن سؤ ال ليس هو في الواقع الا الجواب الأفضل أو الأنسب ، ولكنه ليس الجواب المطلق ، والنهائي . الأجوبة العلمية نفسها(حول الذرة والنظام الكوني مثلاً)ما هي الا

---

(1) Gouhier, Henri, L'essence du théâtre. Paris, Aubier- Montaigne, nouvelle édition, 1968, p. 185: «Dans toutes les sotiétés, semble- t- il, le prêtre est le premier acteur.»

(2) Touchard, P.- A., Diyonysos. Paris, Seuil, 1952, p. 45.

الجواب الانسب ، وتبقى بالتالي « إجتهاداً » ملائماً للوقائع العلمية أكثر من سواه ، إجتهاداً « بنيوياً » الى أن يتهدّم البناء . . . أو الى أن تسفر تلك الوقائع عن وجه جديد . . وإذا كانت تلك حال العلم ، فما نقول بالمأسوية وهي قبل العلم ، وقبل الفلسفة وقبل إجتهادات العقلانيين ؟

والواقع أيضاً أن الفلسفة والعلم والأفكار والمذاهب جميعاً ما هي إلا نشاطات إنسانية همّها ومجدها أنها تسعى ، ولو بغير علم منها أحياناً ، الى التصدّي للمأسوية ، أو غالباً الى خلع الحجب على وجهها المتألق الرهيب(1) .

لا تحديد إذن للمأسوية(2) . إنها « الأصل »، وهي قبل نشاط العقل ، ونشاط الوجدان ، قبل العلوم والفنون . وبالتالي فهي قبل أي نشاط إنساني للتحديد ، والتنسيق .

قد يظن البعض أن المأسوية إكتشاف حصل في وعي إنسان إصطدم وعيه بالموت ، أو بعجزه عن سيادة مصيره ، أو التحسّب للمفاجئات الخبيثة . والواقع أنها ليست« إكتشافاً » ، إنها قبل الاكتشاف . إنها« شيء »يكتشف .

قد يظن البعض أن المأسوية « شعور » يلمّ بالانسان متى إهتزّت القيم في وعيه ، بفعل« واقع رهيب »، وتعرّت وإنهارت . والواقع أنها ليست شعوراً ، إنها« شيء »نشعر به .

قد يظن البعض أنها القدر ، والواقع أنها ليست القدر ، وليست الصدفة ، وليست« التيخي »« اليونانية »، ولا« الفاتوم »اللاتينية(3) ، أو« المكتوب »في بلادنا . إنها قبل هذه جميعاً ، وبعدها جميعاً . إنها« الخلفية »الثابتة تمر الاحداث والصدف والاقدار أمامها ، ولكنها تبقى هي هي ، نظير شاشة السينما تمر عليها الصور ، وتبقى هي نفسها ، قبل بداية الفيلم ، وفي أثنائه ، وبعد إنتهائه ، وإنصراف الجمهور .

ليست المأسوية ، بإختصار ، ما لا تحديد له وحسب ، بل ما لا يمكن أن يحدد أصلاً . فالتحديد عمل العقل(علماً أو فنّاً)، والعقل لا يقدر أن« يعمل »إلا إذا حصر ما لا يقبل الحصر أصلاً ، ونسق ما هو غير منسّق أصلاً ، وجمع ما لا يقبل الجمع أصلاً ، بينما المأسوية تبقى أصلاً ، ورغم عمل العقل ، ورغم توهّمه أحياناً أن

(1) Chestov, Léon, La philosophie de la tragédie, Paris,-Flammarion, 1966, paris. XI-XXIV.

(2) Rosset, C., La philosophie tragique...P. 19:«Je ne peux mieux exprimer ma dconception qu'en disant que s'interroger sur le tragique, c'est nier le tragique...»

(3) باللاتينية تعني لفظة(Fatum) القدر والحتمية .

عمله« مطلق »و« نهائي »، تبقى عاصية تماماً على« الحصر »و« النسق »و« الجمع ». تبقى النار المتوهّجة أبداً ، ولو تحت الرماد . . . أو تبقى« جرح »« العقل »النازف أبداً ، درى بذلك أم لم يدر ، أم هو حاول« التمويه »، تمويه الجرح ، والتمويه على نفسه . . .

الانسان والوعي المأسوي :

ولما كانت المأسوية ، في تعبير لنتيشه ، هي« اللاّمفهوم »و« واللاّمشروح »(1) ، فإنها بالتالي لا يمكن أن تكون موصوفاً الا بالرمز ، بالكناية ، بالشعر . تسمح بأن نستعملها صفة لموصوف فنقول« الوعي المأسوي »،« الحدث المأسوي »، وقد يتمثلها الشاعر الفرنسي بودلير في« أثير السماء الواسع المستدير »، ويتمثلها الشاعر الألماني هولدرلن في« الزمان النقي الفارغ ، بعد إنسحاب الاله . . .»(2) وقد يراها يسوع في« كأس »يطلب أن ترفع عنه ، ويراها الشاعر في« ما ليس منه بدّ ». . . ولكنها تعصى على الايضاح ، وتبقى« صامتة »صمت المسافات اللانهائية . . .

صحيح أن المأسوية تجلّت خير ما تجلّت في المأساة اليونانية ، منذ أربعة وعشرين قرناً ، ولكنها باقية ما بقي الانسان على وضعه البشري . ولسنا نعني« كل إنسان ، وأيّ إنسان »، ذلك أن الانسان هو أما ذو وعي مأسوي ، وأما ذو وعي غير مأسوي . كم بشر يعيشون ويموتون دون أن يلتقوا بالمأسوية(3) . يتزوجون ويلدون ويمرضون ، وينجحون ويفشلون ، ولا يدرون بها . فقد تراكم على وعي الانسان طبقات من التصورات والعقلانيات ، والاخلاقيات ، و« التنظيمات »على أنواعها ، ومن« الخير »أن تبقى . وإذا كان نيتشه يرى تلك الحجب الملقاة على وجه المأسوية« المتألق الرهيب »وقد جعلت الانسان« جباناً رخواً »، فذلك شأنه ، إذ ليس كل إنسان مدعواً الى« التخطّي »، الى البطولة ، الى اليقظة المأسوية ، الى« الوعي المأسوي »، الى الالتقاء بأبي الهول ، والتفرس في عينيه ، والاقرار بسطوته وحضوره ، بصدق . ولا شك في أن المأسوية تباغت كثيرين بإطلالتها من تحت الركام ، ولكنهم يسرعون الى« طمسها »، ويسلكون من جديد الطرق المعبدة ، وكأنهم لا رأوا ولا سمعوا .

---

(1) «L'homme noble et bien doué se heurte à des points limites où son regard se perd dans l'inexplicable... Il voit surgir une nouvelle forme de connaissance, la connaissance tragique»...«in»la naissance de la tragédie», p. 101

(2) راجع حول المأسوية لدى بودلير وهولدرلن =

Hölderin, Remarques sur Oedipe. Paris, Bibliothèque10-18, 1956, La préface par jean Beaufret, p. 21.

«L'azur du ciel immense et rond»(Baudelaire, «La Chevelure»).

(3) Rosset, C., La philosophie tragique... Ch. II.

كيف تتجلّى المأسوية في وعي الانسان ؟ لا بد من القول بأن من لم تتجلّ له المأسوية ، وتجرح وعيه ، وتبق جرح وعيه ، لا يجوز له التكلم عليها . وهو إن حاول ذلك بان عليه الافتعال . لا بد إذن من وقوع الحدث المأسوي ، على غير إنتظار ، لا بد من أن يعود «تيامات» ويهزّ عالم «مردوخ» النسيق ، حتى يصبح الانسان ذا وعي مأسوي ، فيجوز له بالتالي التكلّم على المأسوية . . . لا بد إذن من أن يلجأ الكاتب الى ضمير المتكلم إذا هو حاول التعبير عن خبرته المأسوية . . (1) .

ذات صباح ، وكنت في التاسعة عشرة من عمري ، وكنت في مدرسة من جبل لبنان ، بعيداً عن البيت الوالدي ، وكنت منهمكاً في الاعداد لمسرحية يقدمها الطلاب بمناسبة عيد شفيع رئيس المدرسة ، ـ أتاني الرئيس نفسه يربت على كتفي وأنا منصرف الى غسل وجهي بعد نهوضي من النوم ، وطلب مني ، وقد بان عليه الحرج الشديد ، أن أوافيه الى مكتبه . ولما أتيت حاول بكلام هامس ، متردّد ، أن يبلغني بأن حادثاً «مؤسفاً» جرى لأخي وهو أكبر مني سنّاً . ورافقني في السيارة الى البيت الوالدي البعيد الرئيس وجماعة من الرهبان ، وكنا طوال الطريق صامتين . وحين دنونا من البيت رأيت نسوة في ثياب سود يأتين نحوه . ونظرت فإذا نعش أبيض أمام البيت . ودخلت ، بين ولولات النساء ، وأميّ ، فإذا أخي مسجّى على سريره . . . وتلقاني من بعد الرجال ، وفيهم أبي ، بالبكاء . وعلمت أن أخي مات ، فجأة في الليل ، شهق شهقة طويلة ، وإنتفض ، وفارق الروح ، دون سبب واضح من مرض ، أو حادث . مات في مطلع الشباب . . .

ما تهيّأت لموته . حلّ بغتة . لم يتح وقتاً لترقبه أو التأهب له . وحلّت عليّ الدهشة . شعرت بأنني أعمى أمام خبايا المصير ، وبأنّني عرضة في كل حين لأن تهب عليّ ريح تقتلعني ، فلا تنذرني من قبل ولا تؤدي من بعد حساباً . . . رأيت أن التحسّبات عاجزة عن تدارك المصير ، وإن العلم عاجز ، وإن العقل عاجز ، وإن لا بد أن «تحين الساعة يوماً» ، على غير إنتظار .

وشعرت بأن جرحي عميق ، عنيد ، لا سلام معه ، ولا شفاء منه . وإنه إمتدّ في وعيي حتى صار جرحاً كونياً عاماً . شعرت بأن الناس «مهدّدون» مثلي ، وبأن الكون كله مهدّد .

وقد عرفت من بعد أزمنة نجاح أدبي (أرى الآن إن كان

(1) سبق أن تحدثت في تجربتي المبكرة مع الموت ، موت شقيقي ، في رواية «الهارب» ، الصادرة في بيروت سنة 1961 ، وقد إحتوتها أيضاً مسرحيتي «البعل» التي نالت جائزة جمعية «أصدقاء الكتاب» ولجنة «مهرجانات بعلبك الدولية» لسنة 1961 ، وما تزال مخطوطة . . . (المؤلف) .

لـ« جرحي »ذاك« فضل »عليه)، ولكني لم أذق طعم النجاح« صافياً ». بل إني كنت كلما اشتد إغتباطي ، إشتد ألم جرحي ، وكبر في وجداني وجه أخي الميت ، بجبينه البارد(آخر علاقة لي بأخي كانت قبلة طبعتها على جبينه قبل أن يغلق عليه النعش بعد إنتهاء« الجناز ». . .). وشعرت بأن ذاك الجرح جرح« مقدس »، وبأنه أفضل ما فيّ ، و« أنقى »ما فيّ . وكان لا ينـزف الا في ما نسميه« أسعد الاوقات »، كنت أبكي في« أفراحي »، ولعل السبب في هذه المفارقة النابضة بالصدق و« الحق »، أن تلك الاوقات تجعلنا نشتهي أن« تبقى »، أن تدوم أبداً ، ولكن يأتي هاجس الزوال(أو تجربة الموت)ليؤكد لنا أنها لن تبقى ، وأن الشباب ذاهب ، والنجاح ذاهب ، والكون كله الى زوال . كان هناك ، في أنقى زاوية من نفسي إذا جاز القول ، عناق حميم رهيب بين فرحي وشوقي الى خلوده ، وبين وجه أخي الميت . أو كان وجه أخي أقوى من الفرح ، ذلك لأن قبولي بفرح قصير ، ناقص ، محكوم عليه بالزوال ، إنما هو رفض لجميع إشتياقاتي ، وعلى رأسها إشتياقي الى« الكون »الثابت ، الى الخلود . كنت أشعر بأنني إذا قبلت مبدأ السعادة بنجاح إجتماعي أو عاطفي ، وإكتفيت به ، وجعلته« المطلق »، أكون قد قهرت نفسي على الاكتفاء بما لست مقتنعاً بصفائه ، ودوامه ، وبأن هذا خيانة لنفسي ، وبأنه أكبر يأس يمكن أن أعرفه ، وأكبر كذبة يمكن أن أقترفها ، وأكبر مخادعة ، وبأن بقائي وفيّاً لجرحي هو بقائي أنا أنا ، في أنقى ما أنا فيه ، فلا خداع للنفس ، ولا ظنّ شفاء ممّا لا شفاء منه ، أو عقد صلح مع ما لا صلح معه .

كان موت أخي هو الحدث المأسوي . . . وقد كان يصدف أن أقول أحياناً« هنيئاً لمن لم يعرف مثله في موت قريب ، أو خيانة حبيب ، أو ظلم صديق ، أو حرب قوي ظالم على ضعيف صاحب حق ». ولكني سرعان ما كنت« أستدرك »فأرى بأن موت أخي وحده جعلني أسبر أعماق المصير البشري ، أعماق حقيقة الكون ، وأعطاني الشجاعة والصدق واليقين ، أعطاني الوعي الحقيقي ، أو الوعي المأسوي .

لم أسع الى هذا الوعي . لم يسع هو إليّ . يقول الناقد الروسي المعاصر شيستوف في كتاب له حول المأسوية لدى الروائي دوستويفسكي ونيتشه(1) ما معناه أن هناك ميداناً في التفكير الانساني لا يدخله أحد بملء إختياره ، وهو ميدان المأساة ، وإن من دخله ـ أو أدخل فيه ـ يصير وهو يفكر ويشعر ويرغب خلافاً عن الآخرين . وإن كل ما هو عزيز على الناس يصبح ولا نفع له في نظره ، ومستهجناً . وتشتدّ رغبته ، من حين لأخر ، في أن يستعيد من جديد ماضيه الآمن ، ولكنه يستحيل عليه أن يرجع الى الوراء . إحترقت

---

(1) Chestov, L., La philosophie de la tragédie...Pp. 63-75.

السفن ، وسدت طريق العودة . يتنكر له الناس ، ويذكّرونه ، كلما إلتقاهم ، بمثاليتهم ، بمعرفتهم ، وعلومهم ، وهي التي سمحت لهم أن يعيشوا بسلام في زحمة الأحاجي الغامضة ، والرعب . ولكنه يشعر بأن الحقيقة المأسوية ، على رغم بشاعتها للوهلة الاولى ، تنطوي على سحر يفوق سحر أجمل الكذب ، إذ هي تَخَلٍّ عن جميع البهارج الخارجية ، حين يتخطّاها الانسان فيلتقي بالحقيقة . وهكذا تصبح المأسوية« دينا » . . . ويرى شيستوف ، في مقارنة بين الوعي المأسوي ومخادعة النفس عنه ، ان الروائي الروسي تولستوي نقيض لمواطنه دوستفويفسكي ، إذ أن الأول إحتفظ بالسذاجة« البطركية »الهوميرية ، وأنه« حين رأى إنتصار الموت في الأرض ، وألفى نفسه حيّاً ميّتاً معاً ، وألمّ به الرعب ، لعن وثبات نفسه العليا ، وإنضم الى مدرسة التافهين ، الناس الوسط ، واستطاع أن يرفع بين جموعهم سوراً يخفي عن عيون البشر الحقيقة الرهيبة ، إن لم يكن طوال الوقت ، فلزمن طويل . وقد آمن بوجود الخير الأسمى ، نظير ما ذهب إليه سقراط وأفلاطون ، وبوجود المثالية الاخلاقية . أما هذه المثالية فهي أشبه ما تكون بالدكتاتوريّات الشرقية ، إذ يبدو كل ما فيها ، إذا نظرنا من خارج ، برّاقاً ثابتاً الى الأبد ، أما داخلها فرهيب في بشاعته . . . ولكن حين تعجز هذه المثالية عن الوقوف في وجه الحقيقة ، (لنقل في وجه المأسوية) وحين يصطدم الانسان بـ « إرادة » مصيره ؛ ويكتشف برعب أن كل« الجمالات »المصنوعة لم تكن إلا أكاذيب ،ـ تنقضّ عليه إذاك الشكوك ، وتهدم في لمحة ما كان بناه من قصور الأحلام . وإذا سقراط وأفلاطون ، والأخوّة ، والمثل العليا ، وجميع خورص القديسين والملائكة التي كانت تحرس النفس البريئة وترد عنها الشياطين الشريرة ، إذا كل هذه وأولئك يختفون دون أن يتركوا أثراً ، وإذا بالانسان يشعر للمرّة الأولى ، في غمرة لقائه بأعدائه القتلة ، بالعزلة الرهيبة . . . »[1] .

نعرف أن أفلاطون بنى عالماً مثالياً جعله العالم الحق الخالد أبداً . ونعلم أنه جعل عالمنا هذا الأرضي أو السفلي عالم« الظلال » ، كل ما فيه ظل ناقص زائل لمثل أعلى في العالم المثالي . وهكذا حسر أفلاطون نفسه عن عالمنا« البشع » ، أو هو جعل واجب الانسان أن« يتمثّل »بمثله الأعلى بأن يسعى الى أن يكون نظيره جامعاً في ذاته للخير والحق والجمال . ولكن ترى الى متى يصمد عالم المثل لهجمات المأسوية ؟ الى متى تظل مثله تحرس النفس البريئة من هجمات الشياطين الشريرة ؟ أفلاطون صوفيّ الأشواق[2] ، ذلك

---

(1) Ibid. P. 33.

(2) من أراد الاطلاع على النزعة الصوفية لدى أفلاطون، فليراجع حواره« فدرا ». أو فليراجع في شأن إختلافها مع المأسوية =
Goldman, Lucien, Le dieu caché. Paris, Gallimard, NRF, 1955, ch. VII, «Jansénisme et vision tragique».

أن الصوفية مجاهدة للتعالي عن عالم المأساة أو عالم الظلال ، أو عالم« الكون والفساد » ، كما يقول أرسطو ، والالتحاق بعالم الحق ، أو العالم المثالي ، أو الالتقاء بالله . وهكذا تبدو الصوفية ، نظير ما هو عليه الايمان بالعناية الالهية ، نقيضاً للمأساوية ، أو مجاهدة للقضاء عليها . . .

المأسوية والعناية الالهية :

لا يقف في وجه المأسوية مثل الايمان بالعناية الالهية(1) حين ترى الله حاضراً قبل الخواء وبالتالي قبل« الكون »، من الأزل الى الأبد ، « ضابطاً للكل »، حتى قيام الساعة ، أو يوم القيامة ، عادلاً ، يجزي المحسنين خيراً والمسيئين عقاباً إن لم يكن عاجلاً وهم أحياء على الأرض ، فآجلاً بين جحيم أو نعيم ، جاعلاً الشر و« الوقائع الرهيبة » إمتحاناً يختبر به إيمان عبيده به ، فإذا هي ، لو ثبت العبد على إيمانه ، سبل خلاص ورحمة . . ففي« سفر أيوب » من التوراة مثلاً نجد الرب العليّ يضرب عبده ، حتى إذا رآه ثابتاً على إيمانه على رغم المصائب وتحريض إمرأته ووسوسات الشيطان ، عاد وعوّض عليه أضعافاً . ولو لم يعوض الرب على أيوب في الدنيا ، لكان عوّض عليه في الآخرة . . . وهكذا فإن الرب عادل ، ونقمته ، لو درى الانسان وصبر ، ثمن لنعمته . صحيح أن نقماته تحل كثيراً بمن يستحق النعمة من خائفيه ، وإنه كثيراً ما يجعل المال والمجد الارضي والصحة والرزق تصيب المتجبرين في قلوبهم ممّن لا يخشون الله ، ولا يتّقونه ، . . . ولكن الله أخفى حكمته عن« الحكماء » وله« في خلقه شؤون »، وهو أبداً« ديّان »، وحكمه عادل . أو أن الله ، كما جاء في مثل برتغالي شهير ، « يكتب خطاً مستقيماً ، بخطوط معوّجة »(2). وقد اتّخذ المسرحي الفرنسي المؤمن بول كلوديل هذا المثل شعاراً لمسرحه(3) . ففيه نجد « وقائع رهيبة » تصيب شخصياته ، وكأننا في غمار رؤيا مأسوية ، حيث الأقدار عمياء ، وحيث تبدو الصدفة ولا معنى لها ، ولكن تتبدّى لنا شيئاً فشيئاً ، من خلال تكسرّ الخط في مصير اولئك ، حقيقة أخرى ، وراء الأقدار والصدف ، وقبلها وبعدها ، حقيقة العناية الالهية التي تعرف منذ الأزل ما تريد ، ولكنّها تقصد الى غايتها في طرق متعرجة ، أو تكتب خطاً متكسراً في الظاهر ،

---

(1) يقول باحث معاصر في هذا المعنى « نقع أحياناً في غمرة المأسوية ، وليس لنا حيالها غير موقفين إنسانيين ممكنين ، فأما نفي المأسوية ، أو تبريرها بالتأكيد على وجود العناية (الالهية) ، وأما التأكيد على أنها تعصى على كل تأويل . . . » راجع .

Rosset, C., La philosophie tragique... P. 163.

(2) هذا هو المثل بصيغته البرتغالية =

«Deus escreve direito por linhas tortas»

(3) Habachi, R., Le sens du tragique dans le théâtre de Paul Claudel. Le Caire, imp. La Partrie, 1947...

ولكنه في الواقع ، واقع الرؤ يا الايمانية ، خط مستقيم . . . الصدف العمياء ، والمصائب عن غير إستحقاق ، والمنايا التي تخبط خبط عشواء ، والحظوظ التي لا تتبع عدلاً ولا تعرف منطقاً ،ـ هذه جميعها خطوط متكسّرة ، تكتب بها المأسوية مصيراً لا رسم واضحاً له في عالم تحكمه أو تتحكّم به الصدفة ، فيما تكتب بها العناية الالهية مصيراً« مرسوماً »في عالم يضبط جميع شوؤ نه الله ، من الأزل الى الأبد ، فلا تسقط شعرة من رأس إنسان بدون علمه ، وحيث« من يفعل مثقال ذرة خيراً يره ومن يفعل مثقال ذرة شراً يره »، وحيث السماء والأرض تسبّحان بإسم الله . . .

في هذه الرؤ يا من العناية الأصيلة المطلقة العادلة تصبح« الضرورة »أو« الصدفة العمياء »أو« القدر الغاشم »كلاماً لا معنى له ، بل نوعاً من الشك بالعناية ، أو الغضّ منها . كان كارل ماركس يقول« أن الضرورة ليست عمياء إلا حين لا نفهمها »[1] . ذلك أن ماركس أقام مكان العناية الالهية عناية« تاريخية »، حين جعل التاريخ صراع طبقات سوف يؤدي حتما ، ولو خلال خطوط متعرجة ، الى إنتصار البروليتاريا على الرأسمالية . وهذا ما جعل ماركس يرفض الرؤ يا المأسوية ، ويرفض المأساة ، وهذا ما يجعل بعض الدول الآخذة بالماركسية سياسة ، تمنع تقديم المأساة في مسارحها[2] .

في المأساة فقد أوديب ملكه وفقأ عينيه ، فما عوّض عليه أحد ما فقد ، علماً بأنه كان ضحية صدف عمياء ، أما في التوراة فنجد أيّوب وقد عوّض الرب عليه ما فقده ضعفين ، علماً بأن الرب « أخذ منه والرب من بعد أعطاه » . . . . في مأساة أوريبيد « الباخيّات » نجد الإله ديونيزوس ، وقد رفض إكرامه أهل ثيبا ، يرمي المدينة وأسرتها الملكية ، أسرة « قدموس » ، بأبشع لعنة ، حين يتنبّأ عليهم بالسحق ، فيعترض قدموس قائلاً أن هذا العقاب يفوق كثيراً ما ارتكب أهل المدينة من خطأ ، فيجيب ديونيزوس بما معناه أن ذلك هو « قدر المدينة » أو « المكتوب عليها » ، فلا مجال بالتالي لتبرير العقاب ، أو للمعادلة بينه وبين الخطأ ، وليس من شأن العقل أن يدرك سرّ ذلك ، وليس للمدينة أن تطلب الرحمة من أحد ، فهذا « حال الدنيا » في عالم المأسوية ، لا العناية أو حيث لا عناية الهية . . .

---

(1) راجع حول« لا مأسوية »التفكير الماركسي :

Steiner, G., La mort de la tragédie. Paris, Seuil, 1965, P. 246: «Le marxsiste sait que Anankè, la nécessité aveugle qui écrase Oedipe, est une chose qui n'existe pas...» «Le credo marxiste est probondément, peut-être naîvement, optimiste».

(1) منذ سنة1919 أعلنت الدولة السوفياتية تأميم المسارح ، وأصدرت لائحة بالمسرحيات المسموحة والأخرى الممنوعة وعلى رأس هذه المآسي .

ولكن الايمان بالعناية الالهية لا يمنع المأسوية من أن تطل برأسها بين حين وحين، ولا هي تمنع يسوع في بستان الزيتون من أن يهتف «يا أبتاه، أبعد عني هذه الكأس . .» ومن أن يهتف من على الصليب« ربّي ، ربي ، لماذا تركتني ؟ . . . »ولاتمنع« صمت المسافات اللانهائية »من أن تبعث الخوف في قلب المفكر الفرنسي المؤمن« باسكال»(1) . ذلك أن الايمان بالعناية في عالم كل ما فيه تجربة عليها لا لها ، إنما هو« مجاهدة »دائمة ، على لغة الصوفيّين ، لا تسليم ، مجاهدة المؤمن مع نفسه ومع العالم حتى يبقى معتصماً« بحبل الله »، مهما إتّسع تحته شدق الهاوية ، أو مهما ألحّت على وجدانه الرؤ يا المأسوية . . .

المأسوية والصوفية :

الصوفية يقظة على الله ، وقد« إنسحب العالم »، أما المأسوية فيقظة على العالم وقد« إنسحب الله »(2) الأولى تصنع النساك ، والدراويش ، والثانية تصنع أبطال المآسي(3) . ولا شك في أن بينهما قربى أكيدة ، من حيث الهدف ، إذ كلتاهما لا ترضى الا بالحق الواحد الاحد ، أو المطلق ، في تخط بالمجاهدة لتعقيدات العالم أو الوجود البشري. وكلتاهما تجهل الزمن العادي ، وتتخطاه ، فوعيهما للحق غير زمني ، ولا يقر الا بواحد من إثنين ، العدم أو الخلود(4) . ولكن بينهما إختلاف في الأسلوب ، إذ فيما يتخطى الصوفي العالم بالتوبة(عن العالم)، وبالصبر(عن العالم وعليه)وبالزهد(بالعالم)، والتوكل(على الله)، نجد البطل المأسوي يتخطى الانسان بالانسان ، ويواجه حكم العالم بحكم الانسان . يسعى الأول الى« الغيبة »عن العالم ، و« الجذب »الى الله ، فيما يسعى الثاني الى مغالبة العالم في محاولة لطبعه بخاتم الانسان . الأول« أنثوي »المزاج ، إذا جاز التعبير، يرى في الحق معشوقاً، فيتغزل به، ويسعى الى وصاله . أما الثاني فرجولي المزاج، يرى في الحق وحشاً فيقارعه بحق الانسان، ويسعى الى قهره . الأول عاشق سلام ، والثاني رجل حرب . الأول يجاهد نفسه على العالم وعلى نفسه وصولاً إلى الله ، والثاني يجاهد« بنفسه »العالم وصولاً الى الانسان . الأول إذا إنحرف عن نبل مسعاه ،

---

(1) Pascal, Les Pensées... Fragment 206.

(2) راجع في هذا الموضوع الفصلين الثالث والسابع من كتاب = Goldman, L., Le dieu caché... Pp. 86, 163

(3) يقول شبنغلر أن الرجل الصوفي اذا شطّ أو إنحط صار من«الدراويش»(بالمعنى السيء للكلمة)، أما الانسان المأسوي فإنه إذا شط أو إنحط صار من المغامرين(بالمعنى السيء لهذه الكلمة أيضاً). وإنطلاقاً من هذا الفرق بين الدرويش والمغامر يميز بين عقلية الشرقي وعقلية الغربي .

(4) «La conscience tragique ignore le temps... elle ne connaît qu'une seule alternative: celle du néant ou de l'éternité». V:
Goldmann, L., Le dieu caché... Pp. 88, 89.

شطّ وصار من التنابل ، والثاني إذا انحرف عن نبل مسعاه شطّ وصار « مغامراً » . . . ذلك أن الصوفية ، نظير الايمان بالعناية الالهية ، مجاهدة عسيرة ، وهي بالتالي كذلك مهدّدة دائماً بالعالم ، بوحش الخواء ، بالشهوات « الدنيوية » ، وهي أيضاً بناء يرفعه الانسان على الهاوية ، أو « نسق » يناهض المأسوية . . .

وهنا يلح علينا سؤ الان =

1 ـ إذا كانت الصوفية تمتاز بروح التخطّي ، تخطي العالم الدنيوي ، رغبة في اليقظة على الحق ، وما دام هذا التخطّي مجاهدة لحسم مفارقة الله ـ العالم ، لصالح الله ، أي أنه ما دامت الصوفية تعرف روح التخطي والمفارقة والمجاهدة لحسم المفارقة بما يناسب قناعة المؤمن الشخصية ، فهل تصلح الصوفية لأن تكون قوام مأساة ، ما دامت المجاهدة والمفارقة وروح التخطّي من أصول المأساة ؟ .

2 ـ إذا كانت الصوفية تلجأ الى الاحتفال (الذكر[1] القائم على الرقص والغناء ، مثلاً) غاية في استدراج الله للحلول في العبد ، فيواكب هكذا روح الاحتفال روح التخطّي ، فلماذا ، بالأحرى ، لا تنشأ مأساة عن الصوفية ؟

والجواب عن هذين السؤ الين أن الصوفية ، نظير الايمان بالعناية الالهية ، مجاهدة لتخطّي المفارقة (الله ـ العالم) بـ « الغيبة » عن العالم للاتصال بالله . اذاك تسقط المفارقة ، إذ لا يبقى من وجهيها المتناقضين (الله والعالم) غير الله . أما المفارقة في المأسوية فليست مرحلة ، بل هي باقية أبداً ، وإن تغيرت وجوهها . اورست مثلاً حسم مفارقة اولى (الثأر من أمه أو التخلّي عن الثأر) فسقط في مفارقة أشدّ إذ صار مجرماً بطلاً معاً . ثم ان « خلفية » الصوفية ، الخلفية الباقية من أزل الى أبد ، فهي الله ، يمر أمامها العالم والبشر « ظلالاً » ، فتبقى هي هي من قبل ومن بعد . أما خلفية المأساة فهي المأسوية ، والمأسوية قائمة أبداً على المفارقة . . . معنى ذلك أنه في الرؤ يا الصوفية فلا وجود حقيقياً إلا لّله ، والصوفي الساعي الى الاتصال بتلك الحقيقة فهو « يذوب » في الله ، وتلغي إرادة الله إرادة العبد . ومتى « ألغي » الانسان وألغيت الارادة الشخصية ، وألغي العالم ، فما يبقى إذن لديونيزوس ، ما يبقى للمسرح عامة ، وللمأساة خاصة ؟ وذلك على عكس ما

(1) أشهر حلقات الذكر يعقدها إتباع الطريقة الأحمدية (نسبة الى مؤ سسها السيد أحمد البدوي من القرن الخامس عشر) في طنطا والقاهرة ، وفيها رقص وإنشاد للقصائد والموشحات في مدح النبي ، وقد ينفصل بعضهم عن الحلقة فيصرخ ويسقط مغشياً عليه ، وذلك دليل على أنه بلغ حالة من الجذب الصوفي . راجع حول الذكر = محمد فهمي عبد اللطيف ، ألوان من الفن الشعبي . القاهرة ، المؤ سسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، 1964 ، صفحة 42 فصاعداً . . .

نرى في الرؤيا المأسوية ، إذ أن الانسان فيها يصبح إنساناً تخطّى الانسان العادي ، يصبح بطلاً تخطّى المساومات ، والتردد ، و« حقّق » ذاته وكذلك يبقى العالم حاضراً بمفارقاته ، أي تبقى هناك ارادتان في غاية التصميم والحزم هما « إرادة » العالم القائمة أولاً وآخراً على الصدف والأقدار ، وإرادة الانسان الذي يحاول أن يطبع العالم ، على رغم صدفه وأقداره ، بخاتم الانسان . إذن فالمأسوية « فاعلة » ، دينامية ، تدفع الانسان الى أن « يكثف » من إرادته ومن وعيه ، بينما الصوفية فهي « لا عمل » ، إنها « ذوبان » العبد في الخالق ، وإلغاء إرادة الانسان لصالح إرادة الله . أما كان الحلاج يقول « ما في الجبة إلا الله ؟ » ذلك أن الانسان الغي ، فما بقي غير الله . . . وإذا الغي الانسان والارادة البشرية ، فما يبقى للمسرح ؟ أليس أن المسرح « دراما » أي عمل ، عمل بأقصى الوعي وأقصى الارادة ؟ أليس أن المسرح « صراع » بين إرادة العالم وإرادة البطل ؟ .

في ذلك يقول المفكّر جورج لوكاتش[1] : « إن الحياة المأسوية هي الحياة الأكثر « دنيوية » من أي حياة أخرى « ، ذلك أن الانسان المأسوي في سعيه الى« الوضوح »و« الحسم »و« المطلق »لا يجد أمامه إلا العالم وهو عالم« اللاوضوح »و« اللاحسم »، و« النسبي »، ولما كان بين العالم والانسان المأسوي هذا الخلاف الجذري ، الذي لا يقبل صلحاً ولا مساومة ، فإن احدهما يصبح« نفياً للأخر »، ولا بد اذاك من أن تقع المعركة ، من أن يقع« العمل »، خاصة وإن الانسان المأسوي ليس أمامه غير العالم ، فإذا به يحاول أن « يكون » تجاهه وفيه ، مهما كانت العواقب فاجعة. . .وفي تلك المواجهة لا بد من الحوار ، إذ يظهر العالم في شكل إنسان يدعو الى المساومة(كريزوتميس)يواجه بدعوته الانسان المأسوي(الكترا)أو هو يطلع من وجدان الانسان المأسوي نفسه على هيئة خوف أو تردد . . . أما في الصوفية فإن« الانا »يصبح« أنت »، أو يصبحان« روحين »في بدن واحد . اذاك فلا مجال للحوار ، بل المجال« للمناجاة »(أو« المونولوج »)وحدها . . . وفي الواقع فإن الشعر الصوفي ، شعر إبن الفارض وإبن عربي ، والحلاج ، كان شعر الصوت الواحد ، شعر المناجاة ، كان شعراً غنائياً توسل أغراضاً غنائية ، على رأسها الخمريات والغزل . . .

والخلاصة في ما قال لوكاتش نفسه من« أن الصوفية لا تتفق مع المأساة خاصة ومع المسرح عامة لأنها محو للحدود(لنقل إلغاء العالم والانسان)في توحّد كليّ مع الكون إن كانت« حلولية »، ومع الله إن كانت الهية ، والتعبير عنها لا يكون إلا شعرياً بالنشيد أو القصيدة الغنائية . . . . »[2] .

---

(1) Cité in «Ledieu cacaché», L. Goldmann, P.66.

(2) «Son expression littéraire(le mysticisme)ne saurait être que poétique. Le cantique ou le poéme

ويبقى لدينا سؤال« ألا يمكن أن نكتب مأساة صوفية قوامها مجاهدة المؤمن للعالم ولشهوات النفس قبل أن يتخطّاها الى الحضور الالهي ؟ خاصة وقد رأينا بول كلوديل يكتب مأساة« مسيحية »قوامها عراك الانسان مع« الوقائع الرهيبة »قبل أن يبدو من خلال« خطّها المتكسر »عناية الله ؟ » ذلك ممكن بالطبع . ولعل مأساة الشاعر الفرنسي« كورناي » ، مأساة« بولييكت » ، خير دليل على ذلك . ففيها نجد البطل بولييكت يجاهد الحب البشري والمجد الأرضي ، ويتخطّاهما في سبيل« الحب الالهي » . ولكن المأساة عند كلوديل وكورناي والمأساة الصوفية(إن كتبت)تبقى مأساة« مرحلية » ، أو مرحلة في مسرحية دينية ،وتبقى خلفيّتها دينية ، حيث الله « حاضر ، وضابط الكل »وبالتالي غير مأسوية . . [1]

المأسوية والمأساة :

لا شك في أن المأسوية ، ما دامت« مشاعاً إنسانياً» ،إفهي أيضاً« مشاع » أدبي وفنّي ، ولا يمكن أن تكون إحتكاراً للمأساة ، أو وقفاً على الفن المسرحي .

قد نلمح المأسوية في بعض أبيات طرفة بن العبد الجاهلي كما سنرى . وتلك أبيات من« معلقة »الشاعر ، والمعلقة قصيدة غنائية . ثم أليس من مأسوية في« ألف ليلة وليلة »نفسها إذا إعتبرنا أن ما عانى منه شهريار كان حدثاً مأسوياً(إكتشاف خيانة الملكة مع عبد أسود)دفعه الى تقتيل زوجاته ـ زوجات الليلة الواحدة ـ في محاولة منه للقضاء على خيانة المرأة ، تلك الخيانة التي إتخذت في وعيه هيئة المأسوية ؟ وقد ألف الموسيقي الروسي« ريمسكي كورساكوف» عملاً موسيقياً شهيراً سمّاه« شهرزاد » ، وفيه تؤدي الانغام ما عاناه شهريار من وعي مأسوي .ـ إذن فمن الممكن أن ينطوي أي فن من الفنون على المأسوية . ذلك متوقّف دون شك على وعي الفنان ، فإنه متى كان صاحب وعي مأسوي(وفي الغالب فإن كبار الفنانين هم كذلك)عبّر عن مشاعره المأسوية أو معاناته لأمر مأسوي ، سواء بالرسم(بيكاسّو ، مثلاً في لوحته« غرنيكا»وفيها تتخذ المأسوية شكل حصان« تعركه »الحرب) ، أم بالنحت(رودان ، مثلاً في عمله الشهير« العشّاق »وفيه يبدو عناق العاشقين وكأنه ، بفعل قوّته نفسها ، بداية الافتراق ، وتلك مفارقة مأسوية يعاني منها المحبّون) ، أم بالرقص(حين يبدو الراقص وكأنه يحاول الانعتاق من قانون الجاذبية ، ولكن هيهات ، أو حين يبدو وكأنه يرقص فوق شدق الهاوية ، أو حين يبدو وهو يتلوّى أو« يتخلع »تحت وطأة قدر رهيب ، نظير ما نرى في رقصات يصمّمها موريس

---

(1) من شاء زيادة في الاطلاع على المأساة الدينية ، فليراجع ـ Steiner... Pp. 240-245: «La visionchrétienne ne connait que la tragédie partielle...»

بيجار لفرقته)، أم بالسينما(أفلام المخرج السويدي المعاصر« أنغمار برغمان »، وفيها مأساة العزلة البشرية في عالم« انسحب عنه الله »، وكذلك أفلام الايطالي« فلّليني »، . . .). ولا شك في أن المفكر الفرنسي« باسكال »مفكر مأسوي ، وإن يكن لم يترك لنا مآسي نظير معاصره« راسين »بل« أفكاراً »متفرقة . . . ولا شك في أن الفيلسوف الألماني« نيتشه »خير من عبّر عن الوعي المأسوي أيضاً ، وكذلك الروائي الروسي« دوستوويفسكي »[1] .

إذن فإن« النفحة »المأسوية ، شأن النفحة الغنائية ، يمكن أن تنطوي عليها الفنون جميعاً ، وأنواع الأدب جميعاً من الرواية الى القصيدة الى البحث الفكري نفسه ، ولكن ليس من نوع فني أو أدبي« يناسب »التعبير عن المأسوية ، أو يصلح لأن تكون قوامه المأسوية ـ مثل المأساة . ذلك أن المأساة« مواجهة »دينامية بين المأسويّة والانسان . أو هي صراع بين« البطل »و« قدره ». أو هي« مشادّة »أو« منازعة »بين الانسان والقدر على المصير ، مصير العالم ومصير الانسان . وهذه المنازعة لا بد من أن تكون«عملاً» ، والعمل يناسبه الفن الدينامي لا« البلاستيكي »، ويناسبه من الفنون الدينامية« المسرح »إذ يقدم لنا ، بالحضور الحيّ أمامنا ، لا بالسرد ،« أشخاصاً يعملون »، ويناسبه من فنون المسرح« المأساة »لأن قوامها المأسوية ، ولأن بطلها يحاول أن« يتخطّى»قدره وينتزع منه مصيره ، أو مصير العالم . . . إن المأسوية والمأساة أمران متلازمان ، يناسب بعضهما بعضاً ، نظير ما تتلازم« الملحمية »والملحمة ، والغنائية والقصيدة .

عودة المأساة :

ولما كانت المأسويّة باقية ، تطل على وعي الانسان ـ والفنان خاصة بما فطر عليه من حدس صاف وقوة شعور ـ بين حين وحين ، في موت قريب أو خيانة حبيب أو كارثة أو حرب أو هزيمة ،ـ فلا بد إذن من العودة الى المأساة . . . ولكن المأساة فن« متعب »لأنه فن مطلق ، لا يقبل المساومة والتساهل . وأول ما يشترطه على الفنان إنما هو« الرؤ يا »المأسوية المتكاملة . لا يجوز أن يحاول مؤلف مسرحي مثلاً كتابة مأساة إن لم يكن صاحب وعي مأسوي صادق ، صاحب رؤ يا مأسوية مطلقة صادقة . وإلا بان على عمله الأدبي أو المسرحي الافتعال وجاء ما كتبه« حرفاً ميتاً ». لقد حاول مثلاً الأديب الفرنسي« فولتير »أن يكتب المأساة ، فإذا محاولته« فاشلة »وإذا مأساته باردة ، تنقصها الروح ، على رغم إحترامه الشديد لجميع قواعد المأساة الشكلية ، وذلك لأن فولتير ليس صاحب وعي مأسوي ، وليس صاحب رؤ يا مأسوية . لقد كان متفائلاً بالعلم ،

(1) Flam, Léopold, L'homme et la conscienne tragique. Bruxelles, PUF, 1964, deuxième partie.

عقلانياً ، شكّاكاً بكل أمر يفوق الانسان ، أو كانت« تسكنه »روح سقراطية . ثم أنه أتى في عصر(القرن الثامن عشر)دعي« عصر الأنوار »وكان من همّ كتابه أن يهدموا« روح الميثوس »أو يقضوا على« الأساطير الحيّة »قديمها وحديثها . مات على يدهم الميثوس ، وكان فولتير أشدهم ضراوة في محاربة الميثوس . لنذكر مثلاً هزءه بميثوس القديسة والبطلة الوطنية الفرنسية« جان دارك »(1) . والحق أنه إذا كان من شروط المأساة الرؤ يا المأسوية الصادقة ، فإن من شروطها أيضاً الميثوس المأسوي الحيّ . ذلك أن الميثوس المأسوي هو رمز للانسان في مغالبة المأسوية . إنه أول ما« يثيرنا » ، نحن بني الانسان ، في المأساة . إنه« نحن »لو حزمنا أمرنا وواجهنا أقدارنا ، وحاولنا تخطّيها . وأنه آخر ما يبقى في وجداننا من المأساة . إذ هو من« نتعاطف »معه ، وقد رأينا أن هذا التعاطف الحيّ الكامل مع بطل المأساة أو مع الميثوس المأسوي ـ اورست مثلاً ـ إنما هو سرّ المأساة ، وسر المناخ المأسوي ، وبدون هذا التعاطف تبطل المأساة .

المأساة والمأسوية في مسرح النهضة :

ولما كان الشرق الأوسط مهد الأديان التي آمنت بالله الضابط الكل ، ولما كان مرتعاً للصوفية خاصة في أبان الحضارة الاسلامية في القرون الوسطى ،ـ فإن الرؤ يا المأسوية ظلّت غريبة عنه ، أو هي لم تبلغ من التكامل مبلغاً دفعه الى التعبير عنها بالمأساة أو بما يشبه المأساة .

لا شك في أن هناك« لمحات »في شعر الجاهليين أو العباسيين تعبّر عن وعي مأسوي ما ، من مثل ما نجد في معلقة طرفة بن العبد :

الا أيها ذا اللائمي أشهد الوغى ... وان أحضر اللذات ، هل أنت مخلدي ؟
فإن كنت لا تستطيع دفع منيّتي ... فدعني أبادرها بما ملكت يدي . . .
ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً ... ويأتيك بالأخبار من لم تزوّد .

مبادرة الشاعر منيّته بما ملكت يداه ، حين لا يستطيع دفعاً لها ، ولا يستطيع خلوداً ، ولا يستطيع كشف الحجاب عن خبايا الأيام الآتية ، أليست محاولة لطبع الأقدار بخاتم الانسان ؟ .

ونجد مثل هذا« الحس »المأسوي في شعر كثير ، في« سينيّة »البحتري ، في بعض قصائد المتنبي ، وفي شعر أبي العلاء .

ولكن لما كان يهمنا أمر المأساة ، ولما كان المسرح بدأ في بلادنا ، على النحو

(1) Rosset, C., LA PHILOSOPHIE TRAGIQUE...2ème partie, L'idée de bonheur...

المعروف ، منذ أوائل النهضة في القرن التاسع عشر ، رأينا أن نتساءل«هل المأسوية أمر« ممكن »في شرقنا المتوسط الحديث الناطق بالعربية ؟ وإذا كانت أمراً ممكناً ، فهل عرف مسرحنا المأساة ، أوما يشبه المأساة ؟» .

ويدفعنا الى هذا التساؤ ل رأي بعض الغربيين ممن يذهبون الى أن المأسوية ـ وبالتالي المأساة ـ أمر لا يتّفق مع روح الشرقيين . وقد إخترنا ثلاثة أراء في هذا المعنى ، هي التالية :

1 ـ يقول نيتشه في كتابه « ولادة المأساة » ما يلي : « إن ميثوس بروميثيوس« يخصّ »تراث الشعوب الآريّة ، وهو شهادة على ميلهم الى الروح المأسوية . وليس مبالغة القول أن هذا الميثوس ميزة في النفس الآريّة ، نظيرما هو عليه ميثوس« الخطيئة الأصليّة »في النفس الساميّة . فإن بروميثيوس إرتكب إثماً حين حاول سرقة النار الألهية ، ليمنحها البشر . وهكذا فإن أفضل وأسمى ما تعرفه البشرية تملكه بالاثم ، وإن عليها بالتالي أن تتحمّل نتائج اثمها ، من تعب وشقاء . . . . وهذه الرؤ يا العنيفة القاسية إنما هي على النقيض من ميثوس الخطيئة الأصلية السامي حيث نجد أصل الشر في الفضول والكذب والاغراء ، وكلّها عيوب نسائية . . . إن الخطيئة الآرية« فضيلة »فاعلة ، وفيها أصل المأساة . . .»(1) .

لا شك في أن نيتشه ، وهو المؤمن بأن الميثوس يختصر روح الحضارة ، جعل بروميثيوس نقيض « حوّاء » . ففي حين أن الأول « رجل » حاول إقتحام جبل الآلهة(الاولمبوس) ليأتي بالنار للبشر ، نجد حواء المرأة ، وقد أغرتها الحيّة بأكل الثمرة المحرمة عن شجرة الحياة ، تغري آدم بذلك ، والاغراء إثارة للفضول ومخادعة . إذن فالروح الآرية قائمة على« الجرأة »والاقتحام ، أما الروح السامية فقائمة على الاغراء والمواربة . الاولى تميل الى المأسوية ، الى التخطّي بصدق ، ولو كان ذلك سبيلاً الى الاثم ، ومعاناة ما يجره الاثم من تعب وشقاء(اورست أخو بروميثيوس ، فقد وصل كلاهما الى« الحق »، النار أو الثأر ، عن طريق إرتكاب الاثم ، ومعاناة الندم من بعد)،ـ أما الثانية فتميل الى المخادعة ، الى نيل حقها بأساليب ملتوية ، بالكذب والاغراء . وهي بالتالي لا تصلح لأن تكون مأسوية ، ولا تصلح مناخاً يترعرع في ظلّه البطل المأسوي ، بطل التخطّي لا المساومة ، والمواجهة ، لا المواربة . . .

يهمّنا من كلام الفيلسوف الألماني تلميحه الى أن الحضارة الشرقية لا يمكن أن تعرف المأسوية وبالتالي المأساة .

---

(1) Nietzsche, La naissance de la tragédie... Pp.65,66,67.

2 ـ يقول المفكر الألماني شبنغلر أن « الشرقيين إذا أرادوا الالتحام « بمصيرهم » (أو تحقيق ذاتهم) لجأوا الى « السحر » ، الى الانفصام عن الواقع التاريخي . أما الغربيون فيلجأون مع « فوست » الى إبليس يطلبون منه الغنى والنجاح ، والفوز بـ « هيلانة » ، أجمل النساء » (1) .

إذن فهنالك الانسان الشرقي يعتمد« السحر »وهو إنفصام عن الواقع ، عن العالم ، (شأن ما هي عليه أيضاً الصوفية)، وهذا الانفصام نقيض المواجهة ، والعمل الموضوعي ،ـ وهنالك الغربي يفعل نظير البطل الاسطوري الغربي فاوست(وقد نسج حوله الشاعر الألماني« غوته »مسرحية شهيرة ، وكان سبقه الى ذلك« مارلو »المسرحي الانكليزي ، معاصر شيكسبير)حين لجأ الى إبليس طالباً منه الثروة والعلم وأجمل النساء(في ملحمة هوميروس« الالياذة »)هيلانة . . . الأول حين ينفصم عن العالم فقد إنفصم عن المأسوية ، وبات لا يصلح لأن يكون بطل مأساة ، والثاني حين خاض غمار العالم ، بمعونة ما سماه نيتشه الاثم ، أو ما سمّاه شبنغلر إبليس ، فهو صاحب وعي مأسوي ، إذ يواجه العالم ، وبالتالي فهو صالح للمأساة .

وهذا كلام قريب مما قال نيتشه ، وإن إختلفت التعابير ، وإن حلّ فاوست مكان بروميثيوس ، وإبليس مكان الاثم ، والانفصام عن الواقع التاريخي مكان الكذب والاغراء . . .

3 ـ في كتاب عن« موت المأساة »للباحث الانكليزي المعاصر« جورج شتينر »كلام بهذا المعنى أكثر وضوحاً ، وموضوعية ، إذ يقول« يعرف جميع الناس ما هي المأساة في الحياة . ولكن المأساة ، بشكلها الدرامي ، ليست مشاعاً عالمياً . فالفن الشرقي يعرف العنف ، والعذاب ، ولكن تصوير الألم الشخصي والبطولة في ما نسمّيه المسرح المأسوي إنما هو من خصائص التراث الغربي . وقد صار أمراً لازماً في تصورنا للسلوك البشري بإمكاناته جميعاً . . . »(1)

يقرّ شتينر بأن جميع الناس ، شرقيين أو غربيين ، معرضون للمأساة في حياتهم ، للكارثة ، للخراب ، لمفاجئات الأقدار الخبيثة التي لا تبرير لها ، ولا تؤدي لأحد حساباً . إذن فالمأسوية ليست وقفاً على الآريين ، مثلاً . وهذا قول صحيح . ولكن« المأساة »أي« الطراغوذيّا »أي المسرحية التي قوامها تلك المأسوية ، لم يعرفها الفن الشرقي . وهذا أيضاً صحيح . ولكن إن يكن خلا التراث الشرقي من تصوير مأساة الحياة

---

(1) «Clefs des Connaissances». Lausance, Rencontre, 1970.

(2) Steiner, G., La mort de la tragédie... P. 7.

بالمأساة المسرحية ، فما يمنع أن تصبح من خصائص تراثه متى توفّر لها مؤلفون مسرحيون ؟ كانت الدراما ذاتها غريبة عن هذا التراث وها هي اليوم ، منذ مارون النقاش ، وقد أصبحت جزءاً من هذا التراث .

وما دامت المأسوية مشاعاً عالمياً ، وما دامت باقية ، فما يمنع أن تنشأ تحت أقلام كتّابنا مأساة باللغة العربية ؟ رأينا أن هناك إلتباساً بين الدراما والمأساة وقع فيه نقادنا ، ولكن هناك دون شك كثير من المسرحيات التي كتبت بالعربية ، وهي وإن لم تتّخذ لها شكل المأساة اليونانية الصارم ، إلا أنها مسرحيات مأسوية ، قوامها مأسوية جلية واضحة . . . وفي طليعتها مسرحية « شهرزاد » لتوفيق الحكيم[1]

وهناك محاولات لكتابة مأساة ، أشهرها مأساة « قدموس » لسعيد عقل . .[2] .

ولما كانت « شهرزاد » الكاتب المصري ، و « قدموس » الشاعر اللبناني قد كتبتا ما بين العقدين الثالث والرابع من هذا القرن ، فقد رأيت أن أتناول بالتحليل ، الى جانبهما ، مأساة معاصرة هي مسرحية « جاد » التي كتبتها في أعقاب الاحداث التي شهدها لبنان والعالم العربي ، سنة 1967 ، وضرب مطار بيروت في مطلع سنة 1968[3] .

في الفصول الثلاثة التالية دراسة لتلك المسرحيات المذكورة ، كلا في فصل خاص بها . أبدأ بدراسة « شهرزاد » لا لأنها الاقدم عهداً ، لكن لأنها مسرحية مأسوية لا مأساة ، أي لأنها خطوة جليلة الشأن خطاها مسرح العربية من الدراما الى المأساة . ثم أتناول « قدموس » لأن ذاك المسرح عرف بها ، أول ما عرف ، مأساة متكاملة ، دعاها الشاعر نفسه « مأساة » في إدراك منه لما يفعل ، وفي تصميم عليه ، ونهج في سبيله . ثم أتناول مسرحية « جاد » وهي ، على ما نعلم ، آخر مأساة كتبت بالعربية لّما يمض على تاريخ كتابتها (1968) عقد من الزمان .

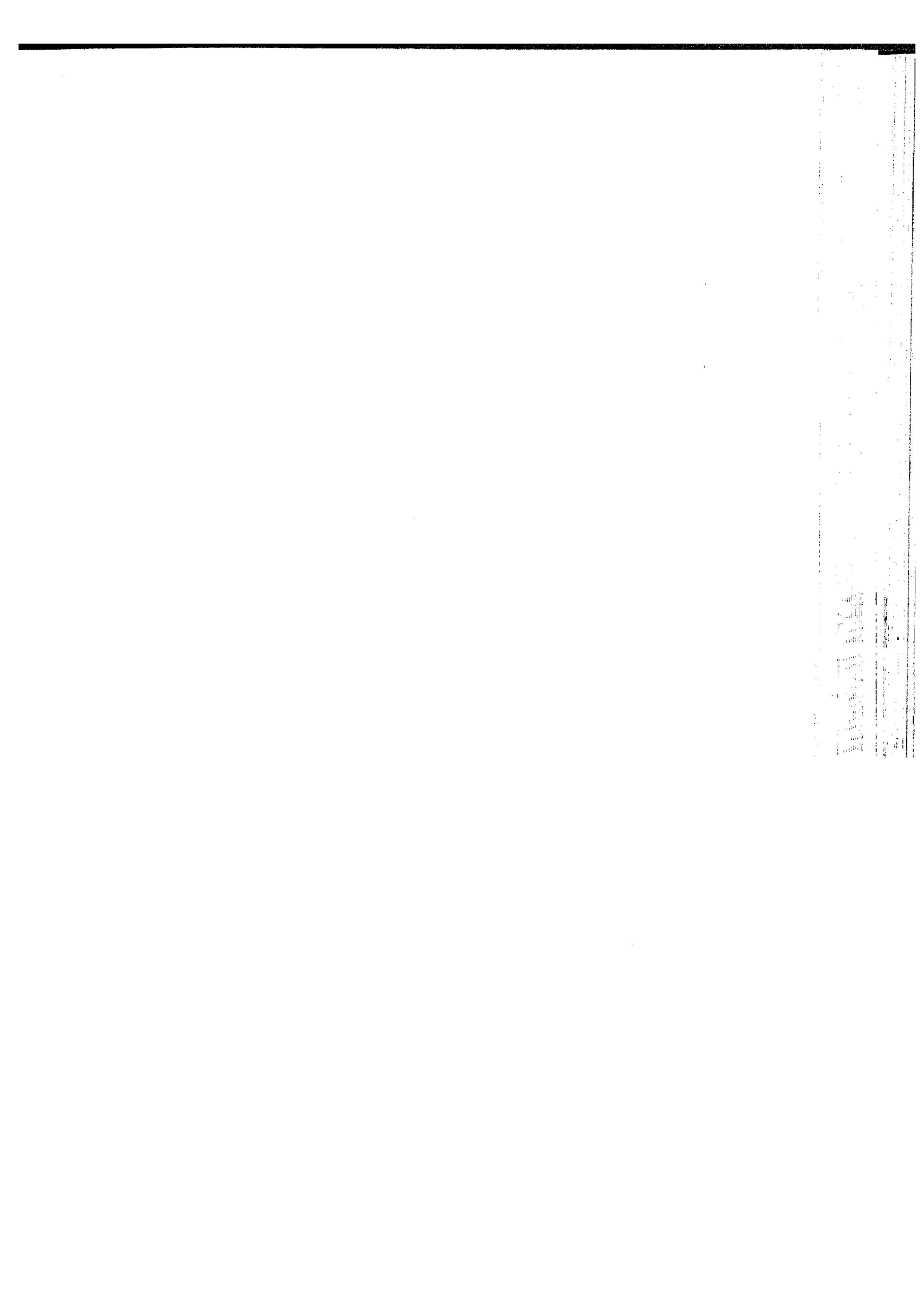
وغايتنا من ذلك لا إقامة الدليل وحسب على أن المأسوية أمر واقع في وعي إنسان الشرق الأوسط ، وعلى أن المأساة أمر ممكن في العربية ، بل طلب المزيد من الفهم للمأساة وللفلسفة المأسوية في عناصرهما جميعاً عن طريق مسرحيات ثلاث كتبت بالعربية تعتبر تطبيقاً عملياً لما سعينا الى تفسيره وتحليله في الفصول السابقة . . .

---

(1) توفيق الحكيم ، شهرزاد . القاهرة ، مكتبة الجماميز ، 1944 .

(2) سعيد عقل ، قدموس ، مأساة . بيروت ، منشورات دار الفكر ، 1947 .

(3) جائزة اليونسكو الدولية لأفضل مسرحيّة عربية (1968-1970) .



الفصل السادس

« شهرزاد »مسرحية مأسويّة

في دراستنا لمسرحية توفيق الحكيم« شهرزاد »ننظر أولاً في الفرق بين المسرحية المأسوية والمأساة . ثم نتناول بالتحليل الأمور التي تجعل من« شهرزاد »مسرحية مأسوية ونعني الرؤ يا المأسوية ، وكيف تتجلى في المسرحية ، والوعي المأسوي وكيف تفصح عنه شخصية الملك شهريار . ونعرض من بعد للأمور التي تمنع إعتبار هذه المسرحية مأساة ، ونعني عدم تكامل ما فيها من رؤ يا مأسوية ، واكتفاء شهريار من وعيه المأسوي بالبحث عن سر مصيره دون محاولة تخطّيه الى مصير آخر . هذا في ما يتعلق بروح التخطّي . أما في ما يتعلق بروح الاحتفال فإننا سوف نبحث في الطابع الاحتفالي الذي وفره الكاتب لمسرحيته ، أو في مقدار الاحتفالية الآخذة بالحدث والزمن والتعبير والعمل والاسلوب .

وننظر من بعد في ما توفر للمسرحية من مفارقة مر بنا أنها تعني إستدراك المأساة القائمة على تواكب روح التخطي وروح الاحتفال .

ونتساءل في النهاية حول إمكانية تعاطف المشاهد مع البطل شهريار ، وهل يبعث هذا التعاطف في المشاهد الكاترسيس التي ، لو حصلت ، كانت دلالة وجدانية على وجود المأساة . ونحاول أن نجيب عن هذا التساؤ ل . . .

الفرق بين المسرحية المأسوية والمأساة

الفرق بين المسرحية المأسوية والمأساة مثل الفرق بين القصيدة الملحمية والملحمة .

في المأساة والملحمة نفحة أدبية مميزة ، المأسوية في الاولى والملحمية في الثانية، وفي كلتيهما فن أدبي مميز ، فن المأساة الذي هو أفضل قالب أدبي يحتوي الرؤ يا المأسوية ، أو فن الملحمة الذي هو أفضل قالب أدبي يحتوي الرؤ يا الملحمية . . . أما المسرحية المأسوية فهي مسرحية تغلب عليها نفحة مأسوية ، ولكنها ليست بالضرورة مأساة ، شأن القصيدة الملحمية التي يطغى عليها نفس ملحمي ، ولكنها ليست بالضرورة ملحمة .

في نونية الشاعر الجاهلي عمرو بن كلثوم« الا هبي بصحنك فاصبحينا »نفس

ملحمي ظاهر من براءة الانفعال البدائي ، وذوبان الفرد في المجتمع أو الشاعر في قبيلته ، وتلك البراءة وهذا الذوبان من خصائص الملحمة أو من أسرار النفحة الملحمية . لكن معلقة إبن كلثوم قصيدة في الفخر والحماسة قد تصلح لأن تكون خطبة في ملحمة يلقيها قائد أو ملك في المفاخرة ببني قومه ، ولكنها لا يمكن أن تكون ملحمة . إنها قصيدة ملحمية .

ومن الأمثلة على المسرحية المأسوية ما كتب للمسرح الشاعر الفرنسي الرومنطي ذو النزعة المأسوية ، الفريد دي فنيي ، ونعني بالأخص مسرحية« شاترتون »، فهي تدور حول شاعر شاب عانى باكراً مأسوية الوضع البشري فمات منتحراً . ولكن« شاترتون »ليست مأساة وإن حافظت على وحدتي العمل والزمان ودارت على حدث مأسوي كثيف ملتم على نفسه مما جعل مؤلفها يقول فيها« أنها قصة رجل كتب رسالة في الصباح وإنتظر الرد عليها حتى المساء ، وقد وصل الرد ، وقتله . ». إنها تفتقر الى روح التخطي حين إقتصرت على معاناة الوعي المأسوي معاناة سلبية ، وأفتقرت بالتالي الى الصراع بين الانسان وقدره ، وهو من خصائص المأساة . أنها كما قال المؤلف نفسه« دراما فكرية . . . فقد أردت أن أظهر رجلاً روحانياً يخنقه مجتمع مادي . ». ولكن ما فيها من نفحة مأسوية مثارها معاناة« فكر بريء »للعزلة البشرية ، وهي عزلة أبطال المآسي ، جعلت بعض معاصري المؤلف يقول في« شاترتون »بعد أن شاهدها على المسرح أن« دي فنيي هو راسين الرومنطية » (1) .

وهنا لا بد لنا من إيضاح ثلاثة أمور من أمور الأدب عامة والنقد الأدبي خاصة يخلط في شأنها بعض نقادنا خلطاً كبيراً ، وإيضاحها ضروري حتى نفهم ما نحن ماضون في بحثه . أما تلك الأمور الثلاثة فهي النفحة الأدبية والشكل الأدبي والنوع الأدبي .

أما **النفحة الأدبية** فهي النكهة الأدبية التي تغلب على عمل أدبي ، وتصدر عن مزاج الاديب وتصوره للعالم وطريقته في التعبير . وقد تطغى تلك النفحة على جميع الأعمال الأدبية أو الفنية في حقبة من الحقب طويلة . ومن النفحات الادبية ما يليق بها الشعر وهي النفحات الملحمية ، والغنائية والمأسوية . ومنها ما يليق بها النثر وهي النفحات القصصية ، والهزلية والتعليمية .

وأما **الأشكال الأدبية** فهي القوالب العامة التي تحتوي الأعمال الادبية المختلفة . ونعني بها القصة ، والمسرحية ، والقصيدة ، والبحث ، والمقالة بشكل عام . وهي صالحة

Maugis, H., Chatterton d'Alfred de Vigny. Paris, Librairie Larouse, Classiques, 1937, 22e. édition, (1) P. 14.

لتلقي جميع النفحات الادبية ، فرادى أو خليطاً . أي قد تحتوي قصيدة ما خليطاً من النفحتين الملحمية والغنائية(معلقة عمرو بن كلثوم مثلاً)، أو قد تأتي مسرحية وفيها نفحات تعليمية ومأسوية وغنائية نظير ما هي عليه بعض مسرحيات كتاب الدراما ، وخاصة النروجي أبسن .

وأماالنوع الأدبي فهو العمل الأدبي الذي تلتقي فيه النفحة الأدبية بالشكل الأدبي الذي يناسبها أكثر من سواه . الملحمة نوع أدبي لأنها عمل تلتقي فيه النفحة الملحمية بالشكل اللائق بها أو القادر على إحتواء مافيها من عناصر ، ألا وهو الشكل القصصي أو القصة . والمأساة نوع أدبي لأنها تجمع النفحة المأسوية الى المسرحية وقد مر بنا أنه يناسب تلك أكثر من هذه . . . ومن شروط النوع الأدبي أن يكون الالتقاء بين النفحة والشكل المناسب إلتقاء « كلّياً » في الغالب لا جزئياً ، ومستديماً في الغالب لا مرحلياً . المأساة اليونانية مثلاً إلتقاء كلي مستديم بين النفحة المأسوية والمسرحية وهذا الالتقاء الحميم علة ما فيها من تواكب روح التخطي (النفحة) وروح الاحتفال(الشكل المسرحي). طبعاً لا يمنع هذا من أن تندس في المأساة خطرات تعليمية كما عند اوريبيد ، وغنائية كما عند اسخيلوس . لكن هذه الخطرات من نوع الشواذ الذي يرافق القاعدة ، ولا يمكن أن يطغى فيصبح قاعدة الى جانب القاعدة .

أما إذا انفرط في العمل الأدبي الواحد عقد النفحة والشكل ، فلا نجد فيه من بعد نوعاً أدبياً محدداً . وإذا نحن أردنا ، على رغم ذلك ، أن نحدد هذاالعمل« المختلط »كان علينا أن نلجأ الى التصنيفات الأدبية المختلطة ، وذلك طبقاً للنفحة الأدبية التي تبدو جلية أكثر من سواها . مثال ذلك أنه إذا اختلطت في قصيدة ما النفحتان الغنائية والملحمية وكانت الثانية ظاهرة على الأولى قلنا أن هذه القصيدة ملحمية . أما إذا صدفت مسرحية وكانت الثانية ظاهرة على الاولى قلنا أن هذه قصيدة ملحمية . أما إذا صدفت مسرحية ما عن رؤ يا مأسوية جلية ولكنها مرحلية جزئية ، وكانت تلك الرؤ يا ظاهرة على سواها مما يجعل النفحة المأسوية أشد بر وزاً دون أن تكون الأصل والقاعدة ، قلنا أن هذه مسرحية مأسوية ، وسوف نجد أن هذا هو شأن « شهرزاد » توفيق الحكيم . . . [1] .

« شهرزاد » مسرحية مأسوية :

موضوع المسرحية أن الملك شهريار فعلت فيه قصص شهرزاد في ألف ليلة وليلة ما« فعلته كتب الانبياء بالبشرية الأولى »، وكان فضل شهرزاد عليه« فضل من نقل الطفل من طور اللعب بالاشياء الى طور التفكير في الاشياء » . لقد إستمتع بكل شيء وزهد في

(1) Germain, F. L'Art de commenter un texte. Paris, Foucher, 1962, Pp. 28-56.

كل شيء ، شبع من الاجساد ، وصار لا يريد أن يشعر بل أن يعرف . وقد راح في البدء يحاول أن يدرك سر شهرزاد« التي تعرف كل ما في الأرض كأنها الارض . هي التي ما غادرت خميلتها قط تعرف مصر والهند والصين ، هي البكر تعرف الرجال كإمرأة عاشت ألف عام بين الرجال . . . لم يكفها علم الأرض فصعدت الى السماء تحدث عن تدبيرها وغيبها كأنها ربيبة الملائكة ، وهبطت الى أعماق الارض تحكي عن مردتها وشياطينها كأنها بنت الجن . اعمرها عشرون عاماً أم ليس لها عمر ؟ أكانت محبوسة في مكان أم وجدت في كل مكان ؟ . . . »وإذ يعجز عن إدراك سرها ، ويبقى أسير نهمه الى معرفة كل شيء ، يظن أنه لن ينال المعرفة الا إذا أفلت من عقال المكان ورحل في الأرض . ألم به« مرض الرحيل ». ورحل ، ولكنه عاد من حيث أتى ، وقد فقد آدميته وأصبح كالمعلق بين الأرض والسماء . ويحاول من جديد أن يتوسد حجر شهرزاد« كأنه طفلها أو زوجها ». ويصبح في النهاية كالشعرة البيضاء التي قد نزعت ، بعد أن حاولت شهرزاد أن تعيده الى الارض فلم تفلح التجربة . وإذا هو يرحل من جديد . . .

وإذا نحن حاولنا تتبع ما نسميه الحالة النفسية لدى شخصيات المسرحية ، رأينا أن المؤلف لم يعن بـ« نموّ »شخصياته أو بتصاعد إنفعالاتهم تصاعداً يواكبه عادة إزالتهم قليلاً ،قليلاً للعقبات التي تعترض سبيل ما ينوون عمله ، سواء كانت تلك العقبات ترددا نفسياً ، أو خوفاً ، أو قلة إقتناع ، أو كانت خصماً بشرياً أو حائلاً إجتماعياً أو مادياً . وإذا كان ذلك النمو يتجلّ خاصة في المواقف التي يتخلى عنها الشخص المسرحي ، أو في تلك التي يتبنّاها ، وإذا كان فن المسرح يقوم عادة على« أزمة »، والأزمة تعبر عنها في اليونانية كلمة« كريسيس »(1) ، ومعنى الكلمة« الاختيار »و« القرار »، وإذا كانت هذه« الكريسيس »هي منشأ الصراع ، ومثار قلق المشاهدين ، وفضولهم ، وإذا كان الموقف الحاسم لا يأتي إلاّ بعد أخذ ورد ،ـ فإن شهريار توفيق الحكيم كان قد إتخذ قراره قبل رفع الستار ، وبقي عليه لا يزيح عنه طوال المسرحية . وقراره في قوله« لا أريد أن أشعر . أريد أن أعرف . . . ». يريد أن يعرف من شهرزاد ، ما الطبيعة . . . وليست المشكلة أنه لا يفصح جلياً عما يريد أن يعرف بالضبط ، أو لا يجعله الحكيم يفعل ، بل المشكلة أنه يختار طرقاً للمعرفة لا هو إقتنع ولا هو أقنعنا أنها طرق تؤدي الى المعرفة . نراه في البدء يضع« آدمياً في دن مملوء بدهن السمسم لا يطعمه الساحر بغير التين والجوز حتى ذهب لحمه . . . والليلة يخرجه الساحر من دنّ الدهن ويدعه يجفّ عليه الهواء ».

العبد ولماذا فعل به هذا ؟

(1) منها الكلمة الأجنبيّة« Crise » بمعنى الأزمة .

العذراء	كي يجيب بعدئذ عن كل ما يسأل .
العبد	يجيب من ؟
العذراء	الملك . . [1] .

وهو من بعد يطيح برأس « زاهدة » العذراء . ويجري الحوار التالي بين شهرزاد وبينه :

شهريار : كنت أقتل لألهو ، اليوم أقتل لأعلم .
شهرزاد : سيان .ومع ذلك ماذا علمت ؟ ماذا أخبرك رأس زاهدة المقطوع ؟ وبم أفضى إليك ساكن دنّ الدهن ؟ هل كشف لك السحر والعلم عن سر واحد مما تتحرق لمعرفته من أسرار ؟
شهريار : شهرزاد ، أسكتي . . . [2] .

ومن الخير أن تسكت شهرزاد فلا تلح في سؤالها لأننا لا نعلم ولا شهريار يملك جواباً عن سؤالها . لا شهريار مقتنع ، ولا شهرزاد مقتنعة بما يلجأ إليه الملك من سحر و« علم »، ولا نحن مقتنعون . وهذا موقف« مائع »، والمواقف المائعة ليست من شأن الصراع الدرامي في شيء . وهي بالتالي لا «تنمو» ، ولا تترك للشخصية المسرحية أن « تتنامى ».

ونرى شهريار من بعد يريد أن يطلب المعرفة بالرحيل ، بالانطلاق . والرحيل من أسباب العلم ، وقد جاء في الحديث« أطلبوا العلم ولو في الصين ». ولكن حتى لا يكون طلب العلم بالرحيل موقفاً«مائعاً»هو أيضاً وجب أن يعلم شهريار ، وأن نعلم نحن ، أي علم يطلب الملك ، وأين ، وكيف . وإذا بالملك نفسه لا يعلم ، أو هو يعلم ولا يقول ، أو هو يقول ولا يعلم ، ويسفح على مذبح هذه الحيرة العمل الدرامي :

شهرزاد	الى أين تسافر يا شهريار ؟
شهريار	الى أين أسافر ؟
شهرزاد	نعم الى أين تسافر ؟
شهريار	الى بلاد الواق واق . . [3].

ويرحل شهريار الى أين ؟ لا نعلم بالضبط . ثم يعود ليرحل من جديد . . . وأنه

(1) توفيق الحكيم ، شهرزاد . القاهرة ، مكتبة الآداب بالجماميز ، 1944 ، الطبعة الثانية ، صفحة36 .
(2) المرجع السابق ، صفحة65-66 .
(3) المرجع السابق ، صفحة99-100 .

يعود كما ذهب ، ويذهب كما كان قد عاد ، باقياً هو هو غير مستقر على قرار ، أو مستقراً ولكن على لا قرار . . .

وما إلحاحنا على« سكونية »شخصية شهريار ، وبالتالي لا دينامية العمل الدرامي في المسرحية الا لنقول أنها مسرحية« ذهنية »إذا كان فيها رؤ يا مأسوية فهي رؤ يا ساكنة ليس فيها الدينامية التي عرفناها في الرؤ يا المأسوية في مآسي اليونان .

ويعترف الحكيم نفسه بهذا الواقع فيقول في المقدمة التي كتبها لمسرحيته« بيجماليون » سنة1942 : « منذ نحو عشرين عاماً كنت أكتب للمسرح بالمعنى الحقيقي ، والمعنى الحقيقي للمسرح هو الجهل بوجود المطبعة . . . ولكنني أقيم اليوم مسرحي داخل الذهن ، وأجعل الممثلين أفكاراً تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز . . . لهذا إتسعت الهوة بيني وبين خشبة المسرح . . . لقد تساءل البعض أولا يمكن لهذه الأعمال أن تظهر على المسرح الحقيقي ، أما أنا فأعترف بأني لم أفكر في ذلك عند كتابة روايات مثل « شهرزاد . . . »(1) .

وإذا كان المسرح الذهني « سيئة » مسرحية ، فالسبب أنه حوار أكثر مما هو عمل ، ذلك أن « الفكر يقتل العمل »، كما يقول نيتشه . لكن ذاك الحوار ليس ثرثرة باردة وإن فاته العمل ، عصب العمل الدرامي . إنه حوار يتألق برؤ يا مأسوية لا غش فيها . وشخصية شهريار ، وإن تكن شخصية « ذهنية »، « معلقة بين الأرض والسماء » إلا أن هذا الملك الذي أستنفد كل شيء ، وإنفتح أمامه في صفاء من الذهن يخافه ويشتاقه معاً ، « شدق الهاوية »، قد إنزاح أمامه القناع عن مأسوية الوضع البشري ، فهو يعانيه بعمق منذ البداية ، ولو هو عاناه بغير الاستسلام واليأس لكان شخصاً مأسوياً نظير أبطال المآسي . وهذا العمق في معاناة المأسوية عزله عن عالم الناس الآخرين ، جعله في نظر الجلاّد « مصاباً بخبل »، وجعله في نظر شهرزاد « إنساناً هالكاً » عاجزاً مكدوداً يائساً ، شاعراً بالفناء ككل قوة في نهايتها » . « لا يصلح حتى للسخرية منه » وجعله هو يطلب شيئاً واحداً وهو « أن أموت» . . . لقد سقط الستار على شهريار قبل أن يرتفع عن مسرحية« شهرزاد » .

وفي تتبعنا للحوار الدائر في « شهرزاد »، لا للعمل ، نستطيع أن نتبين أمر الرؤ يا المأسوية التي تتألق بها المسرحية ، وأمر الوعي المأسوي الذي يعانيه شهريار .

---

(1) د . محمد مندور ، مسرح توفيق الحكيم . القاهرة ، دار نهضة مصر الطبعة الثانية ،صفحة34

الرؤيا المأسوية في « شهرزاد » ووعي شهريار المأسوي :

درج في أبحاث من تناولوا بالمعالجة مسرحية « شهرزاد » أن الحكيم إختار لمسرحيته « قضية المكان في حياة الانسان وجعل لها المكان الأول . »(1) . والسبب أن شهريار أصيب بمرض الرحيل . وقد شد من أزر هذا الظن أن الحكيم في مسرحيته « أهل الكهف » كان قد إختار قضية الزمان . ولعله هو نفسه روّج لهذا الظن ، وإن بالسكوت عليه . وليس يهمّنا أن نسترسل في دراسة ما ظن الكاتب أو ظن دارسوه ، لا لانهم إستهلكوه بحثاً ، بل لأننا ننظر أولاً الى العمل الأدبي نفسه ، منطلقين منه إليه ، في تركيبه وبنيته ومحتواه . ولكن لا بد في الدراسة الأدبية لنص ما من بعض « المجانية » إذا صح التعبير . وإذا أتت هذه المجانية « بعدية » لا « قبلية » أو « إستقراء » لا « تطبيقاً » أي إذا قصد الناقد الى النص لأنه رأى فيه غلبة مناخ معين ، أو نفحة أدبية معينة ، فراح ينظر إليه من ناحيتهما ، ولم يقصده حتى يرى فيه غلبة مناخ أو نفحة عن تصميم منه سابق ، اذاك تصبح المجانية أقل مجانية ، ولا يحمّل الناقد النص إلا أقل قدر ممكن مما ليس يحتمله النص أصلاً . من هنا عزوفنا عن الجري على طريق الباحثين الذين رأوا في « شهرزاد » معالجة لقضية المكان . ودليلنا على حسن ظننا و « سوء » ظنهم أن شهريار كان قد تحرر منذ البدء من « صفة المكانية » وقرر الرحيل ، وذلك واضح من قوله لشهرزاد في « المنظر الثالث » من المسرحية « وهل ذنبي أن أحس في نفسي بزوال صفة المكانية ؟» . ومعنى هذا الكلام أنه لا يعاني كثيراً « الصفة المكانية » ، بل هو يعاني ما هو أبعد وأعمق وأشمل ، أو إن ما يعاني من ضيق لأن « ذراعي شهرزاد ضيقتا الخناق على عنقه »، وما يعاني من رغبة في « أن ينسى هذا اللحم ذا الدود ، وينطلق . . . ينطلق . . . » إنما هما بعض معاناته وليس كلها . ولماذا لا ندعوها معاناة « الجسد »، جسده هو ، ومعاناة « ذراعي شهرزاد » اللتين ضيقتا الخناق على عنقه ، وهذه معاناة نفهمها ونعيها أكثر مما نفهم أو نعي معاناة « صفة المكانية »، وهي صفة تبدو لنا شديدة التجريد . لقد عانى القديسون والمتصوفة من الجسد فحاولوا أن يقهروه بالزهد أو بـ « اماتة الجسد ». ولكن المكان لا يمكن معاناته وحده منفصلاً عن الزمان أو الظرف الاجتماعي ، أو الحالة النفسية . « ليس هناك مكان بلا زمان كما ليس هناك زمان بلا مكان ». (2) . وإذا كان شهريار قد أفصح عن ضيقه بالمكان حين قال « دائماً هذه الأرض . لا شيء غير هذه الأرض . هذا السجن الذي يدور . . . » فقد

---

(1) د . عز الدين إسماعيل ، قضايا الانسان في الأدب المسرحي المعاصر . القاهرة ، دار الفكر العربي ، 1968 ، الطبعة الثانية ، صفحة254 .

(2) المرجع السابق ، صفحة252 .

قال من بعد ، وفي ذات المقطع ، « كل شيء يدور تلك هي الأبدية . . . » والأبدية زمان وليست مكاناً .

نتوخّى من ذلك كله القول أن ما نجد من رؤ يا للوضع البشري ، والمصير الانساني ، في« شهرزاد »، لا يمكن أن نحدهما في« صفة المكانية ». إنها أعمق ، وأشمل ، وفيها« لسعة »الواقع الحي ، لا« ميوعة »التجريد .

ولو قصرنا« شهرزاد »على قضية المكان لتجاهلنا حقيقة واقعة وهو أن شهريار يرحل من المكان في المكان ، أو يرحل عن الأرض في الأرض . وفي الواقع فإن الملك يرحل عن« قضايا »أخرى . وإذا صح قول الكاتب الفرنسي جورج ليكونت ، واضع مقدمة« شهرزاد »في طبعتها باللغة الفرنسية« . . . الحق الذي لا شبهة فيه إن منشأ العظمة في القلق الانساني هو أنه عضال لا طب له »وهو بكلامه يلمح الى قلق شهريار ، وإذا كانت المأسوية ، كما مر بنا في الفصل السابق من دراستنا ،« ما لا شفاء منه »، فلننظر الى« شهرزاد »من ناحية الرؤ يا المأسوية العارمة التي تتألق في المسرحية ، والوعي المأسوي لدى شهريار ، اذاك يبدو لنا أنهّما يظللان جميع ما في المسرحية من حوار ، سواء أتى كلاماً على لسان شهريار أو شهرزاد أو الوزير أو سواهم ، وإنهما يقومان على ثلاثة إعتبارات هي : صمت الله ، وحضور العالم ، والعودة الخالدة .

أولاً ـ صمت الله :

يقول جورج لوكاتش أن« المأساة لعب ودور الله فيها أنه المشاهد . . . أنه مشاهد وحسب . ولا تقتحم كلمته أو أفعاله على الممثلين كلامهم أو أفعالهم . . . عيناه فقط تستقران عليهم . »(1) .

من الواضح في كلام لوكاتش أن المأساة تعرف مفارقة قاسية ، وهي أن الله خفيّ فيها ، صامت ، ولكنه في ذات الوقت حاضر ، تستقر عيناه على أشخاصها أو ممثليها ، بقوة وإستمرار . ومعنى القول أن الله لو ظهر للانسان في المأساة ، وكلّمه ، أو أقحم نفسه في أقواله وأفعاله ، لما عاد الانسان مأسوياً ، ولما عادت الرؤ يامأسوية في المأساة. الله رب العناية ، أو هو الرحمن الرحيم ، وبالتالي فهو« نفي »للمأسوية . . . لكن الله ، ولو بقي صامتاً ، لا تشمل عنايته أبطال المآسي ، إلا أنه حاضر ، حاضر بعينيه ، وبما تمثل عيناه من نداء الى التخطي ، الى المطلق ، وبما تمثلان من نداء الى الحق ، والحقيقة ، الى عدم الاقتناع بما ليس مقنعاً ، الى تخطي« الجسد »، الى تخطي المكان والزمان ، الى« الانطلاق ».

---

(1) Goldman, L , Le dieu caché Paris, Gallimard, NRF, 1955, P 47

يقـول الـوزير في المسرحية«أليسـت قصص شهـرزاد قد فعلـت بهـذا الهمجي(شهريار)ما فعلته كتب الأنبياء بالبشرية الأولى ؟». وماذا فعلت كتب الأنبياء بالبشرية ؟ لا شك أنها أطلقت الناس من عقالين ، عقال« الجسد »حين أوحت للنـاس بوجود الروح ، وعقال« المكان والزمان »حين فتحت أمام أعينهم باب السماء والأبدية . وقد رأينا شهريار ، بتأثير من شهرزاد ، يضيق بالسجنين ، سجن الجسد وسجن المكان . وإذا كان يبحث عن الانطلاق فلا يبقى«رهين المحبسين»فمعنى ذلك أنه يبحث ، شاء أم أبى ، وعى أم لم يع ، عن الله . ولما كان من غير المنطقي أن يبحث الانسان عن شيء غير موجود أصلاً ، إذ البحث عن شيء دلالة على وجوده بشكل من الأشكال، ولو بشكل حاجة نفسية أو حاجة كونية ، فمن غير المنطقي أن يكون الله لا وجود له في عالم شهريار. لكن المأساة تشاء أن يبقى الله خفياً ، وأن يبقى صامتاً ، وأن لا يكون رب العناية . مأساة شهريار كما تقول شهرزاد أنه« إنسان معلق بين الأرض والسماء ينخر فيه القلق . ». لقد حاول« الرحيل »عن الأرض والجسد ، ولكنه لم يبلغ السماء ، والسماء عرش الله ، ولو بلغها شهريار ، لما بقي ينخره القلق .

لا ذكر لله في« شهرزاد »إلا في مقطع واحـد ورد على لسـان شهـريار في الحـوار التالي :

شهريار : من أنت ؟

شهرزاد : أنا شهرزاد .

شهريار : كفي عن الخب والـدروان . أعـرف أن أسمـك شهـرزاد ، لكن من تكون شهرزاد ؟

شهرزاد : إبنة وزيرك السابق .

شهريار : أعرف كذلك أن وزيري السابق أنجب شهرزاد ،كما أعرف أن الله خلـق الطبيعة ، كي لا يقال أن شهرزاد بنت لقيط ،وكي لا يقال أن الطبيعة بنت المصادفة ، لكنك تعلمين أني لست ممن تقنعهم هذه الأنساب . . .»[1] .

ولو نحن أخذنا قول شهريار« أن الله خلق الطبيعة كي لا يقال أن الطبيعة بنـت المصادفة . . . »على علاته لفهمنا أن الله خلق الطبيعة لسبب واضح . وهذا الكلام يحتمل غلطاً بيّنا ، إذ من هو نائب الفاعل للفعل المضارع المجهول« يقال »؟ إذا كان هو الانسان فالانسان جزء من الطبيعة ، والناسوت من هذه الطبيعة التي خلقها الله ، ولا يجوز منطقياً

(1) توفيق الحكيم ، شهرزاد . . . صفحة 74-75

أن يخلق الله الطبيعة حتى يقول الانسان أن الله خلقها ، إلا إذا كان الله قد خلق الانسان قبل خلقه الطبيعة ، فاعتبرنا اذاك أن الانسان شيء والطبيعة شيء آخر . اذاك فإن سبب خلق الله للطبيعة لمجرد أن يقول الانسان أن الله خلقها إنما هو سبب واه . وفي الواقع أننا نجد في كلام شهريار معنى آخر وهو أن الانسان« خلق »الله ، أي تصوره ، وتخيّله ، حتى لا يقول أحد من بعد أن الطبيعة بنت المصادفة . وكما أن قولهم أن شهرزاد بنت الوزير لا يجعله يفهم من تكون شهرزاد ، فهو لا يفهم الطبيعة لمجرد أن قيل أن الله خلقها . هذه الانساب لا تقنع شهريار . من هنا أن المقصود من كلام شهريار هو الآتي« أعرف أنه يقال أن الله خلق الطبيعة حتى لا يقال أن الطبيعة بنت المصاذفة » . فهل معنى ذلك أن شهريار ملحد لا غش في الحاده ؟ وهل معنى ذلك أنه يعتبر الطبيعة بنت المصادفة ؟ هذا المعنى واضح في ذاك القول . اذاك يصبح من العبث القول أن الله صامت في مسرحية« شهرزاد »، إذ هو لا وجود له أصلاً ، ومن الخطأ القول أن« عينيه فقط تستقران على الممثلين أو أشخاص المسرحية » . لكننا نكون اذاك قد تجاوزنا التشبيه التالي الوارد في المقطع المذكور نفسه ، وهو قول شهريار« أعرف أن وزيري أنجب شهرزاد حتى لا يقال أن شهرزاد بنت لقيط . »ولما كان التشبيه لا يصح بين جملتين إلا إذا خضع ركناه ، المشبه(الوزير منجب شهرزاد)والمشبه به(الله خالق الطبيعة)، للحكم الواحد ، فمعنى ذلك أن الوزير والله أما هما موجودان وإما غير موجودين ، ولما كان أحد ركني التشبيه وهو الوزير موجوداً لا نكران له ، فكذلك الله فهو موجود لا نكران له . لكن كما أن شهريار لا تكفيه أن تكون شهرزاد بنت الوزير حتى« يفهم »من تكون ، فهو لا يكفيه أيضاً أن تكون الطبيعة خلق الله حتى يفهم ما تكون . . نخلص من هذا كله الى القول أنه لما كان الوزير مجرد سبب لانجاب شهرزاد ، ولا شأن له بها من بعد ، فإن الله سبب لانجاب الطبيعة ولا شأن له بها من بعد . إنه ما إن خلق الطبيعة ، بما فيها الانسان ، حتى توارى في السحب ، صامتاً ، بعيداً ، تاركاً الانسان يتخبط في وجوده ، غير عابىء به . ولكن مجرد وجوده بعينيه القاسيتين المستقرتين على الانسان ، إنما هو دعوة للانسان الى تخطي وضعه البشري . وكل طالب للمطلق ، مثل شهريار ، وكل باحث عن الأرض« الثابتة »مثله ، إنما هو يعاني جوعاً الى من هو وحده المطلق ، والى من هو قادر أن يجعل الأرض ثابتة لا تدور بعد أن خلقها تدور ، أي يعاني ، وعى أم لم يع ، جوعاً الى الله .

هذا الله ، إله شهريار ، الخفي ، الصامت ، إنما هو قريب الشبه بإله الفلاسفة ممن يؤمنون بالله وكأنه ضرورة لا بد منها لتبرير وجود الكون والانسان . فإذا هو كان ذاك التبرير ، فلا حاجة لهم فيه من بعد . إنه إله أرسطو« المحرك الأول »، و« العلة الأولى »وحسب ، وإله ديكارت الذي لا عمل له ، كما يقول معاصر ديكارت المفكر

الفرنسي باسكال ، إلا أن« يدفع بالعالم دفعة واحدة تجعله يتحرّك . . .»(1) . وهذا الإله ، إله العقلانيين ، هو ما يجعل باسكال يرتعب من المسافات اللا محدودة، وهو ما يجعل شهريار يرتعب من « الصفاء » ، وهو صفاء العقلانيين ، ويقول « تباً للصفاء وكل شيء صاف . لشد ما يخيفني هذا الماء الصافي . . . ويل لمن يغرق في ماء صاف . . . »(2) .

يقول باحث معاصر في هذا المعنى : « أن إله المأساة ، شأن إله العقلانيين ، لا يحمل للانسان أي عون ، ولا يحمل له أي ضمان . أنه ، على العكس ، إله لجوج ، ديّان . إله يمنع الانسان من القبول بأي تنازل ، وبأبسط مساومة . إله يذكّر دائماً الانسان المضطرب في عالم لا حياة فيه إلا بين بين ، أو لا حياة فيه إلا على وجه التقريب ، حيث يتخلّ عن متطلبات كثيرة ليشبع غيرها ، ـ يذكره أن الحياة الحق هي حياة« الجوهر »و« الكلية » ، أو هي ، كما يقول باسكال ، حياة الحقيقة والعدل المطلقين ، ولا علاقة لهما بالحقيقة والعدل« النسبيّين »في الوجود الانساني . . . »(3) .

هذا الاله حاضر ، وإن صامتاً ، في« شهرزاد » . إنه يمنع شهريار أصلاً من القبول بأي تنازل ، وبأبسط مساومة . أنه لا يقبل أن يرتاح الى الانساب القائلة أن شهرزاد بنت الوزير ، وحسب ، وإن الطبيعة خلق الله وحسب ، بل يلح في كشف القناع عن« جوهر »المرأة وجوهر الطبيعة . أنه ، وإن أحسّ بالتعب ، « لن يهدأ عقله حتى يعلم . » . إنه يسأل شهرزاد« هل تحسبينني أطيق طويلاً هذا الحجاب المسدل بيني وبينك ؟ . »إذ هو لا يقبل حياة« البين بين » . إنه يطلب العيش في المطلق ، يطلب من الموسيقى نفسها أن« لا تحبس نفسه في حدود ضيقة ، أو تنطلق أنغامها . . . تنطلق . . . الى حيث لا حدود » .

شهريار إنسان صاحب وعي مأسوي . ما الذي حدث له في الأصل ، وجعل من وعيه وعياً مأسوياً ؟ . أتراها قصص شهرزاد التي« نقلته من طور اللعب بالأشياء الى طور التفكير في الأشياء »؟ . في حوار بين شهرزاد والوزير حول السر في تبدل شهريار من ملك لاه يقتّل زوجات الليلة الواحدة الى ملك أمسى« لغزاً مغلقاً »نقرأ هذا الكلام :

الوزير : أردت أن أقول أنك غيّرته . وإنه إنقلب إنساناً جديداً منذ عرفك .
شهرزاد : إنه لم يعرفني .

---

(1) V Goldmann, Le dieu caché P 39
(2) توفيق الحكيم ، شهرزاد . . . صفحة 72 .
(3) Goldmann, Le dieu caché P 47

الوزير : لقد قلت لك أن الملك بفضلك قد أمسى أيضاً لغزاً مغلقاً أمامي. وكأنما كشف لبصيرته عن أفق آخر لا نهاية له . . .

شهرزاد : أتسمّي هذا فضلاً يا قمر ؟ . »[1] .

لا ترى شهرزاد فضلاً في أن تكشف لبصيرة الملك عن أفق آخر لا نهاية له . إنها إمرأة تشعر بأن الكشف عن هذا الأفق سلخ شهريار عن« طفولته »وسار به على طريق المطلق . والسير على طريق المطلق نظير الصعود الى« الجلجلة »يؤدي في النهاية الى الصلب . . . لكن لشهريار رأياً في أمر تبدله« المأسوي ». نقرأ هذا الحوار :

شهرزاد : لو كنت أعلم ان ستنطلق يوماً كالفكر الشارد لما قصصت عليك تلك القصص .

شهريار : ليست تلك القصص هي تجعلني أنطلق .

شهرزاد : بلى

شهريار : إنما هو الضيق . ذراعاك ضيقتا الخناق على عنقي . . . »[2] .

سبب إنطلاقه على طريق المطلق هو« الضيق ». الضيق من ذراعي شهرزاد . إنه الضيق من عالم« النسبي »، عالم الجسد المحدود ، وهذا الضيق بالنسبي كان أيضاً طريقه الى طلب المطلق . . .

لكن للعبد في المسرحية رأياً آخر في تبدل شهريار . نقرأ هذا الحوار في الصفحة الأخيرة من المسرحية فيما يهم شهريار بالسفرة مرة أخرى :

شهريار : لا أريد العودة الى الأرض .

شهرزاد : أتذهب ؟ دعني أحاول مرة أخرى . . .

شهريار : (ينصرف في صمت)

العبد : لقد ذهب .

شهرزاد : لا مفرّ له من هذا .

العبد : أقسم أنها دماء زوجاته . مضى عهد الدماء . لكن هذا ما صار إليه هذا الرجل . . . »[3] .

---

(1) ت . ح . ، شهرزاد . . . صفحة55-56 .

(2) المرجع السابق ، صفحة102 .

(3) المرجع السابق ، صفحة179-180 .

فهل أدرك العبد ، على جهالته ، ما لم تدركه حكمة الوزير وحدس شهرزاد وعدم شهريار ؟ أيكون« الندم »هو السبب في قلق شهريار وضيقه ؟ أيكون دم زوجاته لاحقاً به نظير ما لحقت آلهة الندم باورست قاتل أمه ؟ . لا بد من أن يكون في كلام العبد جانب من الحقيقة ، وإلا فما الذي ردعه عن قتل شهرزاد شأن ما قتل زوجاته السابقات ، ما دامت هي أيضاً تضيق عليه الخناق ؟ .

فلنقـل إذن أن ما جعـل شهـريار ينفصـم عن« طفولتـه »الأولى أو عن« همجيته »وينطلق على طريق المطلق ، ثلاثة أمور ، وهي طلبه العلم الحق بعد أن كشفت له قصص شهرزاد عن« أفق آخر لا نهاية له »، وهـذا سبـب ذهـني ، وضيقـه بالجسد ، جسده وذراعي شهرزاد ، وبالمكان ، وهذا سبب« شعوري »، وندمه على قتل زوجاته ، وهذا سبب وجداني . لقد تواكب العقل والشعور والوجدان في دفع شهريار على طريق المطلق . ولو كان لله أن يتكلم ، أو يقحم أفعاله في أفعال شهريار ، لكان منحـه العلـم ، والانطـلاق ، والغفـران ، أو الخـلاص من« قلق »العقـل والشعـور والوجدان . لكن إله شهريار ، نظير إله المآسي ، إله صامت ، بعيد ، عيناه فقط تستقران على الانسان ، تدعوانه الى« التخطي »، دون أن تحمـلا له أي عون ، أو تحمـلا له أي ضمان . لقد« أكل شهريار من الثمرة المحرمة »، وطرد من الفردوس ، فردوس طفولته أو همجيته الأولى ، ورحل شريداً في الأرض ، تتبعه عين الله أينما ذهب ، ولا تجعله يقر على قرار . وخطيئة شهريار الأصلية أنه ، كما ورد على لسانه ، إستنفد كل شيء ، وشبع من الأجسـاد ، وأصبـح لا يريد أن« يشعر »بـل أن يعـرف . اذاك أصبـح وجهـاً لوجـه أمام« المأسوية »، فلم يعد يقنع بالانساب ، ولا بمقولات العقـلانيين ، وقـد رأينا أنها حجب يلقيها الانسان على« وجه المأسوية المتألق الرهيب ». ويهتف« لقد أبصرت أكثر مما ينبغي »[1]. ويتمنّى في قرارة نفسه لو أنه لم يبصر ، هاتفاً أيضاً« أن الحجب الكثيفة لأشف من هذا الصفاء . »، لكن الحجب زالت وسدت طريق العودة عليه ، واستقرت عليه عينا الله ، إله المأساة اللجوج الديّان .

ولكن هل سدت طريق العودة الى العالم على شهريار طوال الوقت ؟ هل إنطلق شهريار في طريق المطلـق فلـم يعـد يلتفـت الى عالـم البـين بـين ، عالـم المساومـة ، والتنازلات ؟ . رأينا بطل المأساة اليونانية لا يقبل المساومة ولا الرياء ، ولا التنـازل عن طبعه ، أو ما يراه حقاً وصدقاً ، من البداية الى النهاية ، فهل كان هذا شأن شهريار ؟ لو كان هذا شأن شهريار إذن لكان صاحب وعي مأسوي كلي مستديم ، يصدف سلوكه ،

---

(1) المرجع السابق ، صفحة70 .

كلاماً وأفعالاً ، عن رؤ يا مأسوية كلية مستديمة . لو كان هذا شأن الرؤ يا المأسوية في« شهرزاد »وشأن وعي شهريار المأسوي ، إذن لكان بقي شهريار مشدوداً دائماً الى نداء المطلق المنبعث من عيني الله المستقرتين عليه ، ولكان بقي مشيحاً دائماً عن نداء العالم ، عالم« النسبي »، والبين بين ، والمساومة ، والتنازلات . . .

وفي الواقع فإننا في حين نجد بطل المأساة منجذباً أبداً الى نداء المطلق ، نجد شهريار يتجاذبه نداء الله ونداء العالم حتى النهاية ، فلم يحسم بينهما ، بل يترجّح بين نعم ولا ، بين القبول والرفض ، بين الوعي المأسوي والوعي الدنيوي ، بين صمت الله وبين حضور العالم . وعي شهريار وعي مأسوي ولكنه« متقطع »، يصدف عن رؤ يا مأسوية ولكنها« متقطعة ». والله في« شهرزاد »إله المأساة ، ولكن بين حين وحين ، إذ نرى العالم بين حين وحين يقحم نفسه بين الله وشهريار فيمتد ظله كثيفاً يحجب عن البطل عيني الله . . .

ثانياً ـ حضور العالم :

إذا كان الله في المأساة نداء الى التخطي ، تخطي النسبي ، والمساومة ، فإن العالم هو ، على العكس ، نداء المساومة ، والقبول بالأمور النسبية ، والكذب والخداع ، أو نداء الانسان الوسط الباحث عن الراحة ، والنجاة ، لا الباحث عن المصداقية مع النفس والآخرين ، ولو كلفته راحته أو ضحى على مذبحها بحياته نفسها . يضع شهريار يده على المحراث لكنه يلتفت أحياناً وراءه ، ويترك الموتى يدفنون موتاهم ولكن سرعان ما يعود الى عالمهم . إن ما يجعل وعي شهريار المأسوي متقطعاً ، وما يجعل الرؤ يا المأسوية في المسرحية متقطعة ، أو ما يجعل شهريار يعود عن طريق المطلق الى عالم «الموتى» ، أو عالم الانسان الوسط ، هي الأمور التالية :

1 ـ الـ« كأنيّة »

ننحت كلمة « كأنيّة » من « كأنّ » وهي حرف « مشبه » بالفعل (وضعنا كلمة « مشبه » بين مزدوجين لعمق دلالتها) وياء النسبة اللاحقة بها . ونعني بها حالة الانسان إذا قبل بأن يكون وكأنه كائن ، لا أن يكون كائناً بالفعل . إنها حالة الانسان إذا شبه لنفسه أو للناس أنه ، في ما يقول أو يفعل ، هو هو ، يصدف بأقواله وأفعاله عن حقيقة ذاته ، بينما أمره في الواقع تشبيه أو تمثيل ، أو« كأنيّة ».

في نهاية« المنظر الثاني »من المسرحية ، وبعد حوار طويل بين الملك وشهرزاد ، نقرأ ما يلي :

شهريار : وجهي شاحب كوجوه الموتى .
شهرزاد : لا تقل هذا .
شهريار : بلى يا شهرزاد ، سأموت .
شهرزاد : أيفعل بك التعب واليأس كل هذا ؟ لا يا شهريار ، ستعيش .
شهريار : لا أريد . لا أرغب بعد في شيء .
شهرزاد : اليوم تقول هذا ، أما في الغد ياشهريار . . .
شهريار : ليس يعنيني الغد .
شهرزاد : إنك لست هرماً يا شهريار . . . شعرك ما زال في لون الليل .
شهريار : داعبي شعري كما تفعلين . . أسمعيني صوتك الحنون . . . ما كنت أعلم أنك على هذا الجمال . أهذا ثغرك يا شهرزاد ، إنه كأس لؤ لؤ . أهذا شعرك يا شهرزاد ، إنه العناقيد .
شهرزاد : تعال أرح جسمك قليلاً .
شهريار : دعيني أتوسد حجرك . كأني طفلك أو زوجك . هل أنا حقاً زوجك ؟ لست أصدّق . قولي أن هذا صحيح . ضعي ذراعيك حول عنقي . ذراعاك من فضة يا شهرزاد . أريد أن أعلم أن هذه الكنوز لي . لم لا تحدّثينني عن حبك . لو أنك تحبينني قليلاً . . . ؟ لكنك لا تحملين لي شيئاً من الحب . . .
شهرزاد : « في تهكم خفي »أراك قد عدت الى القلب والحب .
شهريار : شهرزاد . أحس الآن كأني سعيد . . .
شهرزاد : « في مكر »ألم تعد بك رغبة أن تعرف من أنا ؟
شهريار : بي رغبة أن ألثم جسدك الفضي الجميل . . .»(1) .

نجد شهريار ، في هذا المقطع الصغير من المسرحية ،« يرتكب »عدة تنازلات لا تليق بالبطل المأسوي ، أو بالانسان ذي الوعي المأسوي ،« المتماسك »، يشد بعضه الى بعض سلك من المصداقة ، والعناد في أن يبقى هوهو . إنه ، بعد أن أعلن قائلاً« سأموت . .لا أرغب بعد في شيء . »، يتراجع عن كلامه ليقول لشهرزاد« بي رغبة أن ألثم جسدك الفضي الجميل . »، ويطلب منها أن تحدثه عن حبها . وأنه بعد أن كان قد أعلن« سحقاً للجسد الجميل . »، عاد يطلب من صاحبة الجسد الجميل أن تضع ذراعيها حول عنقه ، ويعتبر جسدها« كنوزاً »يصر على أن تكون له . . . وهو من بعد ينام ، فتقول شهرزاد« نم . . . نم . . . نم . . . أيها الطفل الذي أتعبه اللعب . » .

(1) المرجع السابق ، صفحة84-86 .

هل أخطأت شهرزاد في حق الملك حين دعته طفلاً ، وحين رأت أن ما يعانيه من قلق وجوع الى العلم ، أن هو إلا« لعب »؟. لا نشك في أن شهرزاد ، وهي إمرأة إمرأة وعيها غير مأسوي ، تقر هي نفسها أنها« ما فعلت ما فعلت حباً بالملك ، بل لنفسها . . . »أعني أني ما فعلت غير أني إحتلت لأحيا . . . «(1) ، ـ لا نشك في أنها لا تدرك عمق ما يعاني شهريار من ضيق بوضعه البشري المحدود بالجسد والمكان ، أو بالنسبي. وهي لذلك لا تقابل زوجها« المكدود »إلا بالشفقة أو الاستهزاء . لكننا نعذرها إذ هي رأت في مأساته« لعباً »بعد أن كانت شاهداً على تنازلاته تلك . ونعذرها أكثر لأن شهريار نفسه قادته تنازلاته تلك الى« اللعب » ، واللعب« كأنية »صريحة . ألسنا ندعو« التمثيل »المسرحي مثلاً لعباً ؟ والسبب أنه تشبه بالواقع ولكنه ليس الواقع . وحين يقول شهريار ؟ دعيني اتوسد حجرك كأني طفلك ، او زوجك . . . » فهو يقبل الكأنية ، ويتنازل عن « الكون » . يقبل المخادعة ويساوم على الحق . يقبل عالم البين بين ، وما هو على وجه التقريب ، وليس هو حقيقة . . . إن أجمل صيحات البطل المأسوي ما قال هملت شكسبير «أكون أو لا أكون. تلك هي المسألة». أما شهريار فقد قبل أن يلعب دور الزوج ، أو دور الطفل ، عله ينام عن نداء المطلق ، وقبل أن يكون إنساناً وسطاً . إرتخت يده عن المحراث ، وإلتفت الى وراء . وحين قنع بذلك توسد حجر شهرزاد ـ العالم ، شهرزاد ـ الجسد المحدود ، شهرزاد ـ الراحة العادية ، ونام . . . أما أبطال المآسي فإنهم ، نظير يسوع ، لا ينامون في بستان الزيتون .

ولسنا نجد بطلاً في مأساة يطلب السعادة . يضحي البطل ذو الوعي المأسوي بالسعادة ، سعادة الانسان الوسط ، في سبيل الحق ، والمطلق . وشهريار ، بعد تنازلاته ، يقول « أحس الآن كأني سعيد . . . » . نغفر له ذنبه لأنه يعترف بذنبه ، فلا يقول « أنا سعيد » بل « كأني سعيد » . لكن إله المأساة لا يعرف الغفران . أنه يجعل من « إستقرت عليه عيناه » يطلب العدم أو المطلق ، وان يكون كلامه نعم نعم أو لا لا .

يقول لوكاتش في هذا المعنى : « لا تعرف محكمة الله (إله المأساة) غفراناً . إنها تهوي بعصاها دون شفقة تسحق بها أقل هفوة إذا ما هي إنطوت ولو على ظل من خيانة للجوهر . إنها تلغي من مصاف البشر جميع الذين فضحوا ما هم عليه من « لا جوهرية » ، حتى ولو فضحوا ذلك بإشارة هي بالكاد ظاهرة ، أو في هنيهة عابرة . . . »(1) . أنقول أن شهريار فضح بقبوله بالكأنيّة « لا جوهرية » أصيلة فيه ؟ لا ، فإننا اذاك نظلمه كثيراً . نقول فقط أنه حين رضي أن يطلب ما يشبه الجوهر ، ولو بالنوم عن عيني إله المأساة ،

---

(1) المرجع السابق ، صفحة58 .

V. Goldmann, Le dieu caché....P.47-48. (1)

هنيهة عابرة ، أو حين قبل بالكأنيّة ، ولو سهوة عين ، فضح أمراً في نفسه وهو أن وعيه المأسوي« متقطع ». هو لم يرض أن« يرى شعرة بيضاء في رأس شهرزاد ، كأنها خيط الفجر في هذا الليل الجميل . . . »، فكيف يرضى من بعد أن يزرع شعرة بيضاء في ليل الحق والمصداقية والمطلق الذي يطلبه ويسعى إليه ؟.

حين نام شهريار في حجر شهرزاد ، انحرف عن طريق المطلق ، أو هو إستبدل المطلق بالنسبي . وفي الواقع فإن غفوته تلك تفضح تنازلاً لعله أشد من « الكأنية » ، تفضح ما نسميه « الاستبدال » .

2 ـ الاستبدال :

ونعني بالاستبدال جعل الشيء مكان غيره ، عامة . لكننا نختاره للدلالة على معنى خاص ، وهو جعل النسبي مكان المطلق ، أو الدخيل بديلاً عن الأصل ، أو إستبدال الجوهري بما هو عرضي . نعطي هكذا كلمة إستبدال معنى« قيمياً »، وبالتحديد معنى قيمياً سلبياً إذ لا نستطيع إستبدال العرض بالجوهر ، أصلاً ، بل نستطيع العكس ، وفي هذا الأمر سلبية واضحة .

ونجد أن من أسباب تقطع الرؤ يا المأسوية في« شهرزاد » وبالتالي من أسباب تقطع الوعي المأسوي لدى شهريار ما يلجأ إليه هذا من« إستبدال ». تحتل شهرزاد في وعي الملك غالباً مكان« المطلق» ،أو هي تصبح محل عبادة واضحة في وعيه ، وكأنها بديل عن الله . والأمثلة على ذلك كثيرة . نكتفي ببعضها :

شهريار : (مخاطباً شهرزاد) أنت تعرفين . تعرفين كل شيء. أنت كائن عجيب ، لا يفعل شيئاً ولا يلفظ حرفاً إلا بتدبير ،لا عن هوى ومصادفة، أنت تسيرين في كل شيء بمقتضى حساب ،لا ينحرف قيد شعره ، كحساب الشمس والقمر . ما أنت إلا عقل عظيم . . . »[1]

وورد على لسان الملك في مقطع آخره :

شهريار : قمر غاضب عليّ إذ يبدو له أني لا أعبد شهرزاد كما ينبغي أن أفعل .[2]

وبعد عودة شهريار من سفره نقرأ الحوار التالي :

شهريار : أنت دائماً أنت . لا تتغيرين .

شهرزاد : وأنت دائماً أنت لا تتغير .

---

(1) ت . ح . شهرزاد . . . صفحة 79-80 .

(2) المرجع السابق . . . صفحة 104 .

شهريار : إعترفي يا شهرزاد أنك أنت التي سارت بي الى هذه النهاية .
شهرزاد : بل هي طبيعة الأشياء . . . »[1] .

صحيح أن شهريار ، في مواضع أخرى ، يكفر بشهرزاد ، أو يتهكم عليها ، أو يتعالى ، لكن هذا الكفر من تلك العبادة . ومن دلائل تلك العبادة أن شهريار إذا حاول الانسلاخ عن العالم بالسفر ، فهو يحاول الانسلاخ عن ذراعي شهرزاد وعن الأرض معاً ، فتبدو الأرض اذاك رديفاً في وعيه للمرأة . ونحن نعلم أن من أقدم عبادات الانسان عبادة« امنا الأرض »[2] .

يمكن القول أن« المأسوية نشأت ، في المأساة اليونانية ، عن التحول من« المطريركية »(حكم الأم)الى البطريركية(حكم الأب) . »[3] . أي أنها نشأت عن التحول من مجتمع تسوده المرأة الى مجتمع يسوده الرجل . وأننا حتى لو إعتبرنا هذا الحكم لا يستند الى برهان أكيد ، إلا أننا نجد كثيراً من المآسي اليونانية تبرره . (اورست يقتل أمه . اوديب يتزوج أمه ، دون علم منه ، فتحل اللعنة على مدينته ثيبا ، حتى إذا ترك أمه والمدينة ، إرتفعت اللعنة عن المدينة) . ويبدو لنا أن شهريار يترجح بين عبادة لشهرزاد ، وكفر بها . وفي الحالتين فهي كائن غير النساء ، كائن يخلع عليه شهريار أبداً حلة من القدسية . يقول لها« أنت لست إمرأة ككل النساء . . . بل قد لا تكونين إمرأة . »[4] وإذا هو سأل شهرزاد« هل تحسبينني أطيق طويلاً هذا الحجاب المسدل بيني وبينك ؟ »أجابته« وهل تحسبك لو زال هذا الحجاب تطيق عشرتي لحظة ؟ . . . »[5] . إذ لو زال الحجاب ، أو ما سميناه حلة من القدسية ، إذن لعادت شهرزاد إمرأة ككل النساء ، وأقلع شهرزاد عن عبادتها أو الكفر بها ، فأما صلح أمره فأقام معها علاقة ند بند ، أو انسان بإنسان ، وإما عاد الى همجيته الأولى ، فأطاح برأسها ، وألحقها بقبور زوجاته السابقات . أو على الأقل كان زال« الاستبدال » ، وما عادت شهرزاد تطل بظلها بين حين وحين ، فتحجب عن شهريار عيني الله المستقرين عليه . . .

وإذا كان شهريار قد إستبدل المطلق بشهرزاد ، أحياناً ، لظنه أنها« تعرف كل شيء » ، فإنه بئس ما فعل . صحيح أنها قصّت عليه من قبل حكاياتها الشهيرة ، فإذا هي ، كما يقول لها ،« تعلم بكل ما في الأرض كأنها الأرض . هي البكر تعرف الرجال

---

(1) المرجع السابق . . . صفحة169-170 .
(2) Eliade, M., Le sacré et le profane. Paris Gallimard, N. R. F. (idées), 1965, P. 118 «Terra Mater».
(3) Flam, L., L'homme et la conscience tragique. Bruxelles. P. V. f., 1964, P. 91.
(4) ت . ح . ، شهرزاد . . . صفحة75 .
(5) المرجع السابق ، . . . صفحة78 .

كأمرأة عاشت ألف عام بين الرجال ، وتدرك طبائع الانسان من سامية وسافلة . . . »[1] .
لكن شهرزاد تتوسل عملها وموهبتها لا لتزيد شهريار علماً أو سعادة ، بل لتنجو من سيف جلاده. في «المنظر الثاني» من المسرحية نورد بعضاً من الحوار الجاري بين شهرزاد والوزير:

الوزير : إن عقلي يقصر عن إدراك ما تفعلين .لماذا تركت الملك يذهب الى منزل الساحر ، وأنت تعلمين أنه ذاهب لأزهاق روح؟ أنسيت يا مولاتي أن اليوم عيد العذارى ، وإنهن يقمن هذا العيد تقديساً لسرّك الذى حقن دماءهن وبعث هذا الرجل من بين أشلائهن . . . ؟

شهرزاد : (تتمطّى) أن جسدي جميل . أليس لي جسد جميل ؟ .

. . . . .

شهرزاد : لماذا تظن إني أحب شهريار ؟ هل رأيتني يوماً أقبّله ؟
الوزير : إنك فعلت أكثر من هذا ، انك بعثته .
شهرزاد : (باسمة) أميتاً كان هو ؟
الوزير : كان أكثر من ميت .
شهرزاد : وماذا تراني صنعت به ؟
الوزير : خلقته من جديد .
شهرزاد : (مازحة) في سبعة أيام ؟
الوزير : في ألف ليلة وليلة .
شهرزاد : (مازحة) هذا كثير .
الوزير : أليست قصص شهرزاد قد فعلت بهذا الهمجي ما فعلته كتب الانبياء بالبشرية الأولى ؟
شهرزاد : (تبتسم) ؟
الوزير : . . . إنما أردت أن أشيد بحبك للملك .
شهرزاد : ألا تزال مصراً على إتهامي بحبه ؟ . . .ما أبسط عقلك يا قمر . أتحسبني فعلت ما فعلت حباً للملك ؟
الوزير : لمن غيره إذن ؟
شهرزاد : (باسمة) لنفسي .
الوزير : لنفسك ؟ ماذا تعنين ؟
شهرزاد : أعني ما فعلت غير أن إحتلت لأحيا . . . »[2]

(1) المرجع السابق ، صفحة 76 .
(2) المرجع السابق ، صفحة 48-58 .

من خلال ما قرأنا نجد أن شهرزاد بئس البديل عن المطلق . إنها لاتفعل شيئاً حتى تنقذ حياة من الموت ، وهي من قبل ما ألهت بقصصها الملك الا لتنقذ حياتها ، وهي تمزح ، وتسخر من حسن نية الوزير ، وتؤثر أن تكون صاحبة جسد جميل على أن تكون« المنقذة » ، وهي تعتبر ما يبدو للوزير من حبها لشهريار تهمة كاذبة . وهي تعلن في النهاية أنها قد إحتالت لتحيا . . . شهرزاد إمرأة لا تتمتع بالنبل . إنها إمرأة حكيمة ، رشيدة ، خارقة الذكاء ، ولكنها أنانية ، تهزأ بالمشاعر النبيلة ، وتعتبر حسن النية حماقة ، وتعتبر المعاني العالية والقيم ،« كلمات ما أبرعكم في إصطناعها . »[1] . . . ومن العجيب أن الوزير لا يصدق ما سمعت أذناه ، فيقول لها بسذاجة الرجل النبيل« لن أصدق . أكان هذا منك تدبيراً ؟ أكان هذا منك حساباً ؟ ما أنت إلا قلب كبير . . . »[2] .

والعجيب أيضاً أن شهريار بعد أن يصيح بها« إبتعدي أيتها الكاذبة ، أنت لا تحبين الا نفسك . . . إمرأة خادعة . » ، يعود بعد قليل ليقول لها« هاتي الجواب عما أسألك عنه . هذا غاية ما أطلب في الحياة . . . أنت آمرأتي التي أحب . . . أنت تعرفين ، تعرفين كل شيء . . . »[3] .

ما سر هذا العناد على قبول الانخداع ؟ ما سر هذا الالحاح على إعتبار البديل صالحاً مهما بدا من قصوره وفساد أمره ؟ . أما عناد الوزير فهو من عمى القلب . لقد أحب شهرزاد حباً« مطلقاً » ، وظل يعتقد أنها« قلب كبير »حتى أتاه البرهان القاطع على سوء إعتقاده حين رأى« العبد »خارجاً من مخدع شهرزاد ، فلم يحتمل الصدمة فأطاح رأسه عن جسده بسيف الجلاد . . . اذاك يجري الحوار التالي بين شهريار وشهرزاد :

شهريار : إنطفأت حياة قمر . . . لم يعد قمر يستمد الحياة من الشمس .
شهرزاد : لأنه لم يعد يؤمن بها .
شهريار : الايمان .
شهرزاد : لقد كان رجلاً .
شهريار : نعم . قد كان رجلاً .
شهرزاد : أما أنت يا شهريار . . .
شهريار : أنا ؟ من أنا ؟

---

(1) المرجع السابق ، صفحة57 .
(2) المرجع السابق ، صفحة59 .
(3) المرجع السابق69 ثم74 .

شهرزاد : أنت إنسان معلق بين الأرض والسماء ينخر فيك القلق .ولقد حاولت أن أعيدك الى الأرض فلم نفلح التجربة . . . . »[1]

نفهم من الحوار أن الوزير كان رجلاً لأنه كان يؤمن بالشمس (شهرزاد) ويستمد الحياة منها ، فلما انطفأت الشمس ، أو خاب أمل الوزير بشهرزاد وفقد إيمانه بها ، كان من المنطقي أن « يموت » . أما شهريار فإنه ليس « رجلاً » لأنه لم يحزم أمره ويحسم بين الأرض والسماء ، بين النسبي والمطلق ، فبقي يتساءل من أنا ؟ أوهو بقي إنساناً معلقاً بين الأرض والسماء .

رأينا الحسم من شيم أبطال المآسي وإن طال في البدء ترددهم . وهذا الحسم يقبلون عليه متى تمّت قناعتهم ، ومتى كانت تلك القناعة تتفق مع« طبعهم »، وما تقول به التقاليد ، أو ما تأمر به الالهة والعرافة أو الأحلام. اورست مثلاً حسم التردد بالتصميم على قتل أمه بعد أن تمّت له تلك القناعة . كان أورست« رجلاً »حقّق ذاته في عمل جمع المحدود(قناعته الشخصية)واللامحدود(إرادة الالهة). ولنقل أنه حقق ملء ذاته ، لأنه لم يتخلّ عما في« اناه »من« ارض »أو« أسرة »أو« علاقات بشريّة»، ولم يتخل عما في أناة من« سماء »أو« آلهة ». جمع الفريقين في مفارقة واحدة هي حقيقة الانسان في ذروة تجلّيها أو« حقّانيتها »، فلا هو إستبدل النسبي(قناعته الشخصية)بالمطلق(إرادة الالهة)ولا هو فعل العكس . بقي دينياً ودنيوياً معاً ، بقي الجسد والروح ، بقي الناسوت واللاهوت متحدين في ذات واحدة هي« انا »البطل المأسوي التي تتألق في ذروة حقيقتها ، مشبوحة على صليب المفارقة . كان اورست رجلاً كاملاً ، أو تم رجلاً كاملاً حين إشرأب بـ« اناه » النسبية الى المطلق دون أن يقطع علاقته بالأرض ، وفي الوقت نفسه تنزّل بـ« اناه » المطلقة الى الأرض دون أن يقطع علاقته بالسماء .

أما الوزير فإنه حقّق نصف ذاته . كان« رجلاً »في نظر شهرزاد ، ذات الوعي اللامأسوي ، أو كان« رجلاً »في نظر الأرض ، ولكنه ، إذا قيس باورست ، كان نصف رجل . ذلك أنه حين أستبدل المطلق بالنسبي ، أو جعل النسبي(شهرزاد)شمساً(المطلق)يستمد منها حياته ، حصر ذاته في المحدود ، ظناً منه أنه اللامحدود ، فحقق نصف ذاته ، حتى إذا بان المحدود على حقيقته ، وانتحر ، ظهر في نظر الأرض(شهرزاد)أنه رجل ، ولكنه في الحقيقة« محدود »قضى في سبيل إيمان بقضية محدودة . أنه« رجل محدود »بكل ما تحمله الكلمة من معنى . إنه ضحية غير مقنعة لقضية

(1) المرجع السابق ، صفحة178-179 .

غير مقنعة . قد يدعوه كتاب الدراما« شهيد الغرام »ولكن هذا اللقب يبدو لنا في الحقيقة لقباً« مضحكاً »أو غير جدّي . وانتحاره عمل« مؤسف »يثير الشفقة ، وقد سمعنا شهرزاد تقول لما أن بلغها أمره« وأسفاه » ، وكانت هذه الكلمة« الباردة »مكافأته الوحيدة من« معبودته » .

فما نقول في شهريار ؟ إذا كان اورست رجلاً لأنه حقق ذاته النسبية والمطلقة ، وإذا كان الوزير نصف رجل لأنه حقق نصف ذاته ، فإن شهريار ليس« رجلاً »لأنه بقي إنساناً معلقاً بين الأرض والسماء ، فلا هو حقّق ذاته النسبية ، ولا هو حقق ذاته المطلقة . إنه لم يحزم أمره ، فبقي مترجحاً بين النسبي والمطلق ، يشتاق الى الانطلاق من سجن الجسد ، يود أن« ينسى هذا اللحم ذا الدود ، وينطلق . . . »ولكنه لم« ينس »وبقي بين حين وحين يستبدل المطلق بشهرزاد . بين الأرض والسماء حسم الوزير أمره لصالح الأرض(شهرزاد) ، فكان صالحاً لأن يكون بطلاً« حاراً »للدراما ناجحة ، وأما الملك فإنه لم يحسم أمراً ، عانى مأساة الوضع البشري ، المترجح بين المحدود واللامحدود ، فكان إنساناً مأسوياً« فاتراً »لأن معاناته بقيت دون حسم ، وهو ليس يصلح بالتالي لأن يكون بطل مأساة .

لم يحقق شهريار ملء ذاته نظير اورست ، ولم يحقق نصف ذاته نظير الوزير ، بل ظل في سفر دائم ، مصاباً بـ« مرض الرحيل »(1) ، « يسافر » من اناه المحدودة الى اناه اللامحدودة ، فلا يثبت على الاولى ولا هو يبلغ الثانية . إنه إنسان تنازل عن« اناه » ، أو هو مصاب بضياع الـ« انا » ، وذلك التنازل لا يليق بأبطال المآسي .

3 ـ ضياع الـ«أنا»

يسأل شهريار شهرزاد قائلاً« انا ؟ من انا ؟»(2) . إذن فهو إنسان يبحث عن« اناه » ، والبحث عن شيء دلالة على أنه شيء ضائع . وفي الواقع فإن شهريار يعاني من ضياع الـ« انا » .

في نظر كيركغارد أن الـ« انا »إئتلاف واع بين المحدود واللامحدود ، الغاية منه تحقيق الذات . وفي نظره أيضاً أن الـ« انا »حرية ، والحرية ديالكتية مقولتين هما الممكن والحتمي (3) . أما من لم يجد اناه فإنه يسقط في اليأس .

ويأس شهريار تعبر عنه شهرزاد أو يعبر عنه هو نفسه . تقول شهرزاد« الليلة يعود

---

(1) المرجع السابق ، صفحة101

(2) المرجع السابق ، صفحة179 .

(3) Kierkegaard, S., traité du désespoir. Paris, Gallimard, N. R. F. (idées), 1949, P. 82.

الى شهريار عاجزا محدودا يائسا ، شاعرا بالفناء ككل قوة في نهايتها .»(1) . ونقرأ هذا الحوار :

شهريار أتوسل إليك أن تدعيني الساعة .
شهرزاد أرأيت كيف تضل السبيل بإلتجائك الى السحرة والكهان ؟
شهريار ماذا تريدين أن أصنع ؟ لقد أيست منك . . .»(2) .

نجد أن يأس شهريار نوعان فهو يائس يأساً عاماً لأنه شاعر بالفناء ، ككل قوة في نهايتها ، وهذا اليأس ينشأ عن عدم بلوغه « اللا محدود » إذ هو لو بلغه لكان منحه شعوراً بـ« البقاء » ، لأن من طبيعة اللامحدود أن لا يحده الفناء . وهو أيضاً يائس من شهرزاد ، وهذا اليأس ينشأ عن عدم بلوغه« المحدود »أو إقامة علاقة ديالكتية معه ، تحدد على ضوئها صيرورته مع شهرزاد والأرض والمجتمع والأسرة . وقد رأينا الوزير يقيم تلك العلاقة مع شهرزاد ، فيبلغ بالمحدود نصف ذاته . أما شهريار فإنه لم يقم علاقة ديالكتية أو دينامية لا مع المحدود ولا مع اللامحدود . وبالتالي ، لو رجعنا الى كلام كيركغارد وواقع شهريار ، فإنه لم يحقق ذاته ، وبقي يبحث عن اناه الضائعة ، دون جدوى . . .

نلجأ الى قولين وردا في« الانجيل »لتوضيح ما يقول كيركغارد وما نقوله في عجز شهريار عن تحقيق ذاته . القول الأول« ما نفع الانسان لو ربح العالم وخسر نفسه ؟ »(3) . والقول الثاني« أعطِ ما لقيصر وما لله لله . »(4) . ومعنى القولين أن على الانسان الحق أن لا يصرفه العالم عن نفسه ، وان لا يصرفه الله عن العالم ، بل أن يحقق ذاته بإقامة علاقة دينامية تحدد صيرورته بين العالم(المحدود)والنفس(اللامحدود) ، وبين الدولة والمجتمع والأسرة والتاريخ(قيصر)وأشواق نفسه الى ما يتخطى التاريخ ، أي الى الخلود وقهر الموت والتخلص من قبضة الفناء ، أي الى الله . إذاك يحقق الانسان ملء ذاته إذ هو يصنع التاريخ ، تاريخه مواطناً وزوجاً مثلاً ، صناعة« مطلقة »ما دام لم يقطع علاقته بالمطلق ، ولم يخن أشواقه إليه ، وظل يستلهمه الأمل والثبات والحقانية .

يقول كيركغارد في المعنى المذكور أعلاه« أن تحقيق الذات تطور يقوم على الابتعاد دون حد عن الذات في« لا محدودية »الانا ، وعلى العودة دون حد الى الذات في« المحدوية »والا فإن من لم يحقق ذاته هكذا ، يصبح ، شاء أم أبى ، يائساً . . . (5) .

---

(1) ت . ح . شهرزاد . . صفحة62 .
(2) المرجع السابق ، صفحة66 .
(3) العهد الجديد ، لوقا9/ 25 .
(4) العهد الجديد ، متى22/ 22 .
(5) Kierkegaard, Traité du désespoir... P. 84.

إذن فلنقل أن على الانسان ، إذا هو حاول أن يجد اناه أو يحقق ملء ذاته ، أن يقرن أقصى« الانكماش »بأقصى« الانفلاش » . ومشكلة شهريار ، وسبب يأسه ، أنه لم يحاول أن يصل الى هذا القران الرائع الذي رأينا أبطال المآسي يبلغونه ، ولم يحاول أن يبلغ أقصى الانكماش شأن ما فعل الوزير ، وقد حاول أن ينطلق ولكنه لم يبلغ أقصى الانفلاش إذ ظل يلتفت الى وراء ، فبقي معلقاً بين الأرض والسماء يتساءل« أنا ؟ من أنا ؟» . . .

ظل شهريار يبحث عن اناه بحثاً ذهنياً فلم يصل الى ذاته . ذلك أن الذات لا تتحقق الا« بالعلاقة »، العلاقة مع الآخرين ، أو مع« الآخر »المطلق أو الله . والعلاقة لا يمكن أن تكون تأملاً أو تفكيراً خالصاً ، إذ التأمل والتفكير في شيء إنما هما إذا جاز التعبير ، علاقة من طرف واحد . وهما أيضاً علاقة ذهنية ، لا دينامية أصلاً . العلاقة ، بما هي علاقة ، أو حتى تكون علاقة ، لا بد من أن تكون علاقة حرة ، تنبع من مقولتين هما ، كما ورد في كلام كيركغارد ، الممكن والحتمي . لا علاقة صحيحة بين السيد والعبد ، إذ هي تقوم على حرية السيد ، ولا حرية العبد ، أو أنها لا تأخذ من المقولتين المذكورتين غير مقولة الحتمي إذ أوامر السيد« حتم »والعبد« محتوم »عليه أن ينفذها . ولقد أقام شهريار مع زوجاته السابقات لشهرزاد علاقة السيد بالعبد ، فلم تقنعه ، ولم يجد فيها ذاته . كانت علاقته بهن علاقة إنسان بشيء أو بجسد أو بعبد . القانون الروماني كان يدرج العبيد في خانة« الأشياء »[1] . . . العلاقة لا بد إذن من أن تكون شراكة نابعة من حرية الطرفين .. وفي كل علاقة هذا شأنها لا بد من وجود الممكن والحتمي . أما الممكن فهو ما يمكن تحقيقه ، وأما الحتمي فهو ما قد تحقق أصلاً ولا يد للانسان في تغييره . ولو حاول شهريار أن يقيم مع شهرزاد علاقة لكان حاول ، على رغم قبوله بما لا يمكن رفضه ، أو بالحتمي ، أو « بالاستناد » الى ذلك الحتمي نفسه ، أن يجعل تلك العلاقة أفضل اما في «الممكن » . من الحتمي أن تكون علاقة شهريار بزوجه علاقة جسد ، ومن الحتمي ان تكون علاقته بها في قالب محدد من الزمان والمكان . وهو لو اراد ان ينطلق من هذا الحتمي الى صياغة افضل الممكن له ولشهرزاد ، لكان عمل على ان يكون افضل ما يمكن زوجا ، وعلى ان تكون شهرزاد افضل ما تكون زوجة ، وعلى ان يكون افضل ما يكون ملكا ، وعلى ان تكون هي افضل ما تكون ملكة . وهذه العلاقة لو اقامها شهريار لكان اتاح لشخصيته ، زوجا وملكا ، ان تنمو ، وتنضج ، فينشأ عنها صيرورة تصنع تاريخ اسرة (اسرته) وتاريخ امة (امته) . هذا في ما يتعلق بتحقيق الأنا بين الممكن والحتمي . أما في شأن تحقيق الأنا بين المحدود واللامحدود معاً ، فنقول ان شهريار لو حاول ان يقرن بينهما لكان اخذ من المحدود شعورا بالواقع ، واحساسا حادا بالتاريخ ،

---

(1) خانة(Res)في القانون الروماني وتعني« الأشياء ».

ولكان اخذ عن اللامحدود شعورا بالانطلاق وما يمثل الانطلاق من انفتاح وامل وصدق وحركة دائمة الى الافضل ، وشعورا بأن الانسان يمكن اصلاحه ، والامة يمكن اصلاحها اصلاحا لا حدود له . . . اذن لكان شهريار اذاك صاحب « رؤ ية » للواقع ، و « رؤية » لما يتخطى الواقع ، لا يسترسل في الواقع فيغرق في التفاصيل ، ولا يسترسل في المطلق فيصبح زوجا صوريا ، وملكا خياليا . وفي واقع الرئاسة والسياسة ان اسوأ الساسة ورؤ ساء الدول من كان رئيسا « نثريا » يضيع في الجزئيات ، فلا تلبث ان تهلكه او تسبب لامته هلاكا ، او لا تلبث ان « تضيّعه » ، او تضيع به امته . وفي واقع السياسة والرئاسة ايضا ان اسوأ الرؤ ساء من كان رئيسا « شعريا » وحسب ، يفقد الحس بالواقع ، فينطلق ويطلق معه امته في ركاب مثالية متطرفة من وطنية شوفينية ، او عنصرية تعصبية ، تضعه وتضع امته معه على شفير الهاوية فيما هو وهي يظنان انهما سائران الى الاوج . والامثلة في التاريخ كثيرة على ذلك . . .

الانكماش وحده على رؤ ية محدودة ضياع للأنا ، وإبعاد للذات عن تحقيق ذاتها . والانفلاش وحده على رؤ يا لا محدودة ضياع للأنا وللذات . وقد أضاع شهريار اناه ، ولم يحقق ذاته ، لأنه لا عرف أن ينكمش تماماً ولا أن ينفلش تماماً ، في تطور ديالكتي واحد، من ممكن وحتمي ، ومحدود ولا محدود . بقي « معلّقاً بين الأرض والسماء » . .

لو أن شهريار أقام« علاقة عمل» مع المحدود واللامحدود لكان بلغ النسبي والمطلق معاً . ولكنه اكتفى« بعلاقة تفكير» فبقي بعيداً عن كليهما . حضور العالم« في »شهريار حضور ذهني ، وحضور شهريار في العالم حضور ذهني . وهذا الالحاح على« الذهن »وحده ، وقد جعل شهريار يدعي قائلاً« أنا في أوج العقل والمعرفة . »[1] ، « اني براء من الآدمية ، براء من القلب . لا أريد أن أشعر . أريد أن أعرف . . . »[2] « إن لم نعش لنعلم ، فلماذا إذن نعيش ؟ »[3] . « أريد أن أشعر ، كنت من قبل أشعر ولا أعي . . . اليوم أنا أعي ولا أشعر ، كالروح . . . »[4] . . . هذا الالحاح على الذهن ، على العلم وحده ، هو السقطة الاخرى اللامأسوية التي تجعل شهريار يتنازل غالباً عن وعيه المأسوي ، عن نداء المطلق المنبعث من عيني الله المستقرين عليه . . . إننا نسمّيها« داء العقلانيين » . . .

---

(1) ت . ح . شهرزاد . . . صفحة 65 .
(2) المرجع السابق ، صفحة 73 .
(3) المرجع السابق ، صفحة 93 .
(4) المرجع السابق ، صفحة 106 .

4 ـ داء العقلانيين :

يقول نيتشه في كلام له على سقراط اللامأسوي ، سقراط أول العقلانيين ، ما يلي : « إن هذا التوق الى العقل مهما كان الثمن ، وهذه الرغبة في جعل الحياة واضحة ، باردة ، حذرة ، واعية ، لا غريزية ـ كل هذا لم يكن الا مرضاً ، مرضاً جديداً ، ولم يكن قط عودة الى « الفضيلة » ، الى « العافية » ، الى « السعادة . . . » (1) .

في رأي نيتشه أن هناك نوعين من الحضارة ، الاولى ديونيزية ، مأسوية ، والثانية « ابوللونية » عقلية . يمثل الاولى ديونيزوس وتنطق بإسمها المأساة ، ويمثل الثانية ابوللون وتنطق بإسمها الفلسفة . والفلسفة نشاط عقلاني ، أول كهنته سقراط ، و هو « الشيطان الجديد » الذي إحتقر الفن عامة ، والمأساة خاصة ، وسفّهها بإسم الاخلاق والعقل والعلم ، وذهب الى أن العقل قادر على « التغلغل » في أعماق ما هو كائن ، والالتقاء بجوهره ، فيما هو في الواقع يركض بالعلم الى حدوده القصوى حيث يصطدم باللامشروح ، أو بالسر المغلق الكامن في جوهر الكائنات ، فيرتد اذاك المنطق « على نفسه ، ويعض ذنبه » ، ويبرز اذاك أمام الانسان « شكل جديد من المعرفة ، هي المعرفة المأسوية التي تطلب لنفسها ، حتى تصبح أمراً يمكن أن يطاق ، دواء هو الفن . . . » (2) . تفاؤل سقراط المفرط بالعقل خلق تياراً فكرياً يقدّس العلم ، وقد إمتد هذا التيار من اليونان فجرى في أعماق الحضارة « الاسكندرية » بعد سقوط أثينا ، والعصور التي تلت الاسكندر ، ثم يعود الى الظهور بقوة في عصور « النهضة » الاوروبية ، متوّجاً « عصر الأنوار » في القرن الثامن عشر ، متألقاً في حركة « « الايجابية » الواقعية التي نادى بها اوغست كونت في القرن الماضي . وقد إتفق الفلاسفة والباحثون على إعتبار هذا التيار العقلي المتفائل بالعلم قد نشأ في أثينا سقراط خاصة ، فهي « منبعه » الأول . . . لكن نيتشه يلاحظ أن نشأة هذا التيار تصادف بدء إحتضار أثينا خاصة ، واليونان عامة ، حين راحت تفتك بهما النزاعات الداخلية ، في حروب البيلوبونيز (431 ـ 404 ق . م .) ، وحين راحت عقلانية سقراط تجفّف الينابيع الحية العميقة للحضارة اليونانية ، إذ تقضي على براءة الغريزة ، وإندفاعها الحيّ ، وحيوية الحضارة في بدء توثبها الخلاق . ويلاحظ نيتشه أيضاً أن اليونان ، في عصر نشأة المأساة ، عرفوا أوج قوتهم ، وعرفت حضارتهم أخصب أيامها يوم راحوا يصدون الزحف الفارسي ، ويحققون أروع الانتصارات في حرب الماراتون (490 ق . م .) ، وموقعة سلامين (480 ق . م .) . . . ويرى نيتشه

---

(1) Chestov. L., La Philosophie de la Tragédie. Paris, Flammarion, 1966, P. 131

(2) Nietzsche, La naissance de la trtagédie. Genève, Gonthier, 1964, p. 101

أن الحضارة الحديثة ، وقد ألم بها داء العقلانيين ، تجد نفسها في مأزق . يقول « لقد مضى زمان الرجل السقراطي . . . » . والتفاؤل بالعلم بلغ نهايته . ما العمل ؟ لا ينادي نيتشه بالقضاء على الحضارة السقراطية ، ولكنه يدعو الى أن « تتكامل » بالعودة الى الينابيع الأولى للحضارة اليونانية ، أي الى أن يعود سقراط ويعترف بديونيزوس ، وبالمعرفة المأسوية ، وبالفن ، فيصبح اذاك « سقراط الموسيقي » . ذلك ان الموسيقى ، وما تمثله من نشوة بالوجود دون ادعاء فهمه ، وتبريره عقلياً ، وما تمثله من بلوغ الى جوهر الكائنات ، لا الوقوف عند عتبات أعراضها ، شأن ما يفعل العلم ، - هي « الروح » التي تفتقدها الحضارة العلمية الحديثة ، وكم نعى النعاة على هذه الحضارة غياب الروح . . . (1) .

داء العقلانيّين إذن هو التفاؤل المطلق بالعلم ، هذا التفاؤل الذي يقضي على براءة غريزة الحياة ، والذي يدّعي أن العقل قادر على« فتق »أسرار الكائنات ، وبلوغ جواهرها ، بينما هو ينسج في الواقع حجباً من التبريرات ، والمنطقيات ، ما هي غير أقنعة براقة يخلعها على ما في أعماق الوجود من لا مشروح ولا مفهوم ، أو من مأسوية عبّرت عنها المأساة أفضل تعبير .

ونحن لو نظرنا الى شهريار ، على ضوء ما ذكرنا ، لرأيناه يعاني من داء العقلانيين معاناة قاسية . هو لا يقتنع بالانساب التقليدية ومنها أن الطبيعة بنت الله ، وهو لا يريد الا أن يعي ، ويعرف . وهو بالتالي يضيق بالموسيقى ، فيصيح بالعازفات« ويلي من هذا الصداع . من إذن لكنّ الساعة بهذا الضجيج أيتها الساقطات . . . ؟ »(2) .

لكن هل شهريار سقراطي ، مصاب بداء العقلانيين ، على الدوام ؟ لو كان هذا شأنه لما أمكن القول أنه ذو وعي مأسوي ، ولو كان هذا الوعي« متقطّعاً » . وإننا في الواقع نجد أن شهريار يلح على« الذهن » ، على العلم ، أحياناً ، وما إلحاحه الا لضيقه بما يعاني من وعي مأسوي حين صار« يبصر أكثر مما ينبغي » ، أي حين إنزاحت عن عينيه الحجب التي يخلعها الانسان على الحقيقة ، على المأسوية ، فيلمّ به الصفاء الرهيب الذي يبدد أوهام الحكماء ، ومنطق العقلانيين ، هذا الصفاء الذي يعرفه أصحاب الوعي المأسوي ، وقد جعل بودلير الشاعر الفرنسي يتمثل المأسوية في« أثير السماء الواسع ، المستدير » ، وجعل هولدرلن الشاعر الالماني يتمثلها في« الزمان النقي(الصافي)الفارغ ، بعد إنسحاب الاله . . . » ، وجعل باسكال يرتعب من صمت المسافات اللانهائية(3) .

وفي« شهرزاد » ، وفي المنظر الثاني بالذات ، الحوار التالي يدور بين شهرزاد وشهريار

Cfr. Ibid«Présentation». (1)

(2) توفيق الحكيم ، شهرزاد . . . صفحة 63 .

Cfr. Holderlin, Remarques sur Antigone. Paris, U. G. d'Editeurs, 1965, P.21. (3)

يفضح ما يعاني الملك من وعي مأسوي ، من صفاء مأسوي ، وفي ظننا أن ما أوردنا من قول أعلاه يغني عن التعليق عليه =

شهرزاد:أجهدت عقلك حتى إضطرب . أي سر تبحث عنه أيها الأبله ؟ ألاتراك تضيع عمرك الباقي وراء حب إطلاع خادع . . . ؟ . . . وهل تحسب هذا هو السبيل الى ما تطلب ؟ بل من أدراك أن ما تطلب موجود ؟ أترى شيئاً في ماء هذا الحوض ؟ أليست عيناي أيضاً في صفاء هذا الماء ؟ أتقرأ فيهما سراً من الأسرار . . . ؟

شهريار:تبا للصفاء . . . لشد ما يخيفني هذا الماء الصافي . . . ويل لمن يغرق في ماء صاف . . . . . ما بعد الصفاء ؟ إن الحجب الكثيفة لأشف من هذا الصفاء . (1) .

حين شفّ وعي شهريار المأسوي فارتعب من « الصفاء » ، صفاء المأسوية التي هي الأصل ، قبل تخريجات العقلانيين ، والتي سبق أن شبهناها بشاشة السينما التي تبقى هي هي بعد مرور الصور عليها ، ـ بلغ أوج الوعي المأسوي . ولكنه سرعان ما عاد الى مخادعة نفسه عنه حين هتف « أن الحجب الكثيفة لأشف من هذا الصفاء . . » فانقطع وعيه المأسوي ، وعاد يقول « لا أريد أن أشعر . أريد أن أعرف » . سرعان ما ترك ديونيزوس ، وشمر لاحقاً بسقراط ، متنازلاً عن « الصفاء » ، قانعاً أو محاولاً أن يقنع نفسه بأن حجب العقلانيين الكثيفة أشف منه .

لكنه لن يلبث على تلك المخادعة طويلاً إذ هو من بعد أن طلب من شهرزاد أن يتوسد حجرها و« كأنه »زوجها أو طفلها ، ينسلخ من حجر شهرزاد ويرتمي بين ذراعي ديونيزوس ، فإذا سمع موسيقى لا تليق بروح ديونيزوس ، صاح بالوزير« ما هذه الموسيقى ؟ إنها تحبس نفسي في حدود ضيقة . أسكتها يا قمر . أو إجعل أنغامها تنطلق . . . تنطلق . . . الى حيث لا حدود . . . »(2). هل يصحّ إعتبارشهريار ، بعد أن تعب من محدودية« الخيال والتفكير » ، وطلبت نفسه الموسيقى التي تكسر اطر الخيال والتفكير ، أو اطر العقلانيين وقد ظنوا أنهم حبسوا بينها« الحقيقة »، يطلب الموسيقى« الحق »ويطلب في الوقت نفسه« الحقائق »والوقائع . . . قد صار الى« **سقراط** موسيقي » ؟

لا بد من أن يكون شهريار قد صار أولاً الى سقراط فعلاً حتى يتكامل من بعد

(1) ت . ح . شهرزاد ، صفحة73-71 .
(2) المرجع السابق ، صفحة91 .

فيصير الى « سقراط موسيقي » . والواقع ان شهريار ، وان الم به داء العقلانيين ، الا انه لم يكن سقراط ، ولا كان عقلانياً حقّاً ، بل كان سقراط ـ غلطا ، وعقلانياً غلطا ، وهذا ما يؤكد على وعيه المأسوي ، ولكن « متقطعا » ، غير كلي ولا مستديماً . ذلك ان شهريار يطلب العلم من غير مظانّه المعروفة ، وفي غير السبل التي يسلكها العلماء والعقلانيون . انه اشبه بفاوست الذي عقد اتفاقاً مع ابليس حتى يكشف له الأسرار ، ويمنحه العلم . شهريار فاوست شرقي يطلب العلم ، او المعرفة ، بطرق « ملتوية » ، منها العنف ، والسحر ، والسفر ، والحشيش ، . . .

رأيناه في البدء يجعل « آدمياً يمكث أربعين يوماً في دنّ مملوء بدهن السمسم . . . حتى ذهب لحمه ، كي يجيب من بعد عن كل ما يسأله الملك . » ورأيناه من بعد يقطع في دار الساحر رأس زاهدة العذراء . . . ما شأن العلم بهذا العنف ؟ . هذا العنف سبيل غلط الى علم غلط . وكيف يرضى به سقراط وهو المؤمن بأن العلم فضيلة والفضيلة علم ؟ (1) . وهل يلجأ طالب العلم الى بيت الساحر أم الى المختبرات ؟ والسفر الى بلاد الواق واق ما شأنه بالعلم ؟ وأخيراً ما جاء يفعل شهريار في خان أبي ميسور ؟ أما جاء ينضم الى الهاربين من أجسادهم على جناح الحشيش ؟ .

واننا لنبدي ملاحظتين على تلك السبل الغلط الى العلم =

الاولى أنها سبل غلط الى العلم بمفهومه الحديث ، إذ هذا سبله التجارب العلمية ، في المختبرات أو « على الطبيعة » ، والموازين والمقاييس والأرقام . إنها في الواقع سبل الى « الهرب » من العقل ، أو الذات الواعية ، خاصة إذا تطلّب العقل من صاحبه تقديم تضحيات ، أو إذا هو إصطدم بأحاجي يعجز عن فك الغازها . اذاك قد يحاول الانسان أن يهرب من نفسه ، أو على وجه الدقة أن يجعل وعيه ينام ، أو عقله يغفو . ومتى نام الوعي وغفا العقل فأي علم يطلب الانسان اذاك ؟ حين يقطع شهريار رأس العذراء فإنه يعوض اذاك عن رغبته في قطع رأسه هو ، عله يتخلص من عبء وعيه المأسوي . وحين يجعل رجل الدنّ يذهب لحمه ، فإنه يعوض عن رغبته في أن « ينسى هذا اللحم ذا الدود ، وينطلق . . . » . أما السفر فإن شهريار نفسه يفسره في رده على الوزير في الحوار التالي من المنظر الثالث =

قمر	فلترافقك الملكة إذن .
شهريار	هي ؟ وفيم الرحيل إذن ؟
قمر	أراك تتعمّد هجر إمرأتك ؟

(1) Cfr. Truc, Histoire de la Philosophie.Paris, Ed. Fischbacher, 1950, «Socrate et Platon».

شهريار　وهجرك أنت أيضاً .
قمر　المحبون لك تهرب منهم .
شهريار　ومن نفسي أيضاً . . .
قمر　يا رحمة الله . . .
شهريار　أود أن أنسى هذا اللحم ذا الدود ، وانطلق . . . »(1) .

نجد في هذا الحوار ، على لسان شهريار ، ما يعني له السفر ، فهو« هجر »للزوجة والصديق ، وهوهرب من النفس ، وهوطلب للنسيان ، نسيان الجسد . ينضم السفر الى العنف ، إذ هوسبيل الى الهرب من الوعي لا الى الالتقاء بالعقل ، إذ ما نفيد علماً من رأس مقطوع وجسد مجرود ، وهجر وهرب وطلب للنسيان ؟ . اما الحشيش في خان ابي ميسور فتفسيره في قول شهريار تعليقا على وصف الوزير مدخني الحشيش بانهم « أنصاف مجانين » ـ قال شهريار« نعماً هم . الهاربون من اجسادهم . »(2) . . . وينضم الحشيش اذن الى العنف والسفر . انها جميعاً سبل لا للعلم كما نفهم العلم ، بل الى الهرب من النفس ، من الوعي ، من الصفاء الذهني حين تكشف المأسوية للذهن عن وجهها المتألق الرهيب . . .

لكن هذا الهرب من العقل والمنطق ، أراد به شهريار أيضاً« الانطلاق من الجسد ، ومعرفة الحقائق . »أنه يصرّ على طلب المعرفة بالعنف والسفر والحشيش . ويحدد ما يريد معرفته فإذا هو يطلب أن يعرف من يكون هو ، ومن تكون شهرزاد ، وما تكون الطبيعة . إنه لا يقنع بالانساب أو مبدأ العلة والمعلول ، بل هو يريد أن يتغلغل الى أعماق الكائن ، الى كسر ما يحده من هوامش وأعراض ، والالتقاء بجوهره الأصيل . وهيهات أن يقدر العلم ، العلم كما نفهمه اليوم ، على هتك حجب« الكون » . ما العمل إذن ؟ لا بد اذاك من سبيل آخر يتخطى منطق الحكماء ، وعلم العلماء ، ويتخلى عن داء العقلانيين ، ليتصل مباشرة بالحقيقة . اذاك قد يتمّ ما يسميه الصوفيون بالكشف أو التجلي . اذاك تنكسر موازين العلم ، وتنحطم مقاييسه ، وتنكشف للبصيرة جلية الحق ، ويحصل علم آخر ، علم من نوع الحدس ، والاشراق ، علم« روحي »، لا يحده المنطق ، ولا اطر العقل ، ولا تخريجات العقلانيين .

هل يعني طلب شهريار لتلك المعرفة أنه رجل صوفي ؟ لو كان صوفياً حقاً لما عاد صاحب وعي مأسوي ، إذ لكان اذاك تجلى له الله ، وخرج عن صمته ، وكلأه بعنايته الربانية . في رأينا أن شهريار صوفي غلط ، فالصوفي الحق يسلك سبلاً منها الزهد

---

(1) ت . ح . شهرزاد ، صفحة 96-97 .
(2) المرجع السابق ، صفحة 138 .

والشوق والترقب والصلاة والصوم . أما الحشيش والسفر والعنف فهي سبل غلط للوصول الى صوفية غلط . لقد إعتمدت بعض الطرق القهوة والخمرة والحشيش . لكن هذه طرق الشذاذ ، أو هراطقة الصوفية . الصوفية الحق ، شأن السقراطية الحق ، معاناة قاسية ، وبحث دائم ، عن الحقيقة بالحقيقة ، أو عن الله بالله ، « أو عن النفس بالنفس » لا يمكن أن يصل شهريار الى حقيقة نفسه بالهرب من نفسه ، ولا الى حقيقة شهرزاد بهجرها ، ولا الى حقيقة العالم بالسفر عن العالم على جناح الحشيش . إنها سبل من أهم الدلائل على أنها غلط إثارتها للسخرية . إذا كانت شهرزاد إمرأة لا يهمها غير نفسها ، تحتال لتعيش ، فهي إمرأة غلط . وإذا كان شهريار يطلب الحقيقة بـ« الباطل » ، القتل والحشيش والسفر عن مملكته وزوجه أو عن مسؤ ولياته ملكاً وزوجاً ، فهو سقراطي غلط ، وصوفي غلط ، والسخريةُ من أمرٍ دليلٌ على أننا لا نحمله على محمل الجد . فماذا يكون لو إلتقى إنسان غلط بإنسان أخر غلط؟ الجواب في ما يقول شهريار لشهرزاد فور إلتقائهما للمرة الأولى في المنظر الثاني من المسرحية . يقول شهريار « أولا يمكن لأحدنا أن يلقى الآخر الا ليهزأ به ؟ . . . »(1)

لو كان شهريار سقراطياً حقاً لأصبح مثل سقراط« لا مأسوياً ». ولو كان شهريار صوفياً حقاً لأصبح أيضاً لا مأسوياً . والواقع أن شهريار في سلوكه السبل الغلط لتخطّي وضعه البشري ، وتخطي جهله ، إنما يزداد وعياً مأسوياً . لا شيء يجعله يعاني جسده والمكان الا محاولته الهرب منهما . إنه كلما أراد الهرب منهما إزدادا إلتصاقاً به . إن أفضل سبيل الى الهرب من أمر ، الانكفاء عليه ومواجهته . والمواجهة مغامرة ، إذ قد تكون لك أو تكون عليك . وفي المغامرة لا بد من عمل ، والعمل خروج عن الذات وإقامة علاقة بالعالم ، بالآخرين . لا بد من كسر طوق الذهن ، والانطلاق منه لكن في« عمل ». وهذا ما فات شهريار إدراكه . انه يريد بالذهن وحده ، بداء العقلانيين وحده ، أن يصل الى حقيقة نفسه وحقيقة الاخرين وحقيقة العالم . وهذا ما يجعله يزداد« ذهنية» ، وما يجعل عزلته الرهيبة تحكم الطوق عليه . لقد دخل جحيم الذات وأغلق الباب ، فلا عودة له منها أبداً . . .

يقول المفكر الروسي المعاصر نيقولا برديايف في هذا المعنى« تمثّل الجحيم الحالة التي تعرفها النفس حين تصبح عاجزة عن الخروج من ذاتها . وهي تتجلى في إنغلاق على الذات عفن غاية العفن ، وفي عزلة فاسدة ليلاء ، وبمعنى آخر فإن الجحيم تتجلّى في العجز المطلق عن الحب . . . »(1) . والحب عمل . من أحب نفسه عمل على خلاصها .

---

(1) المرجع السابق ، صفحة 63 .

من أحب الناس بذل نفسه فداء عنهم . والعمل وحده« يكشف لي حقيقة نفسي تجاه نفسي ، ويكشف لي حقيقة العالم والآخرين ، ويجعلني« أنا - في - العالم »نظير ما يذهب إليه الفيلسوفان الوجوديان هيدغر وسارتر . يسلك الانسان سبيل العمل القويمة فلا يكون تائهاً . . . »(2) .

نصل هنا الى ملاحظتنا الثانية على السبل الغلط الى العلم ، علم الذات والاخرين والعالم ، التي يسلكها شهريار . . . وقد ملك عليه داء العقلانيين لبه ، وأغلق ذاته على ذاته ، وجعله من التائهين . . .

الملاحظة الثانية أن العنف والحشيش والسفر هي النوافذ الوحيدة التي يشرّعها شهريار على وعيه المأسوي . إنها المغامرة الوحيدة التي يسلك طريقها ، أو هي« الأعمال »الوحيدة التي يقوم بها . لكنه إذا هو شرّعها نوافذ فسرعان ما يغلقها عائداً الى الانغلاق على ذاته . إنه لا يسترسل في مغامرته ، ولا يحقق غاية أعماله . نراه يعود الى عزلته من منتصف الطريق . لقد وضع رجلاً في دنّ مملوء بدهن السمسم علّه إذا إنجرد لحمه عنه وجف في الهواء يجيبه عن كل ما يسأل ، لكننا لم نجده يقصد ذلك الرجل ويطرح سؤالاً . ونراه يدخل خان أبي ميسور ولكننا لا نرى ثمة« لا دخاناً ولا مدخنين . »ونراه يرحل ، فلا يغذ طويلاً في طريق ، بل هو يعود من منتصفها . . . الا يفضح ذلك قناعة يعاني منها شهريار وهي أن تلك السبل جميعاً غير« مقنعة »؟ . إنه يعاني نقصاً في« الايمان » . أو أنه عاجز عن الايمان لأنه عاجز عن كسر طوق عزلته الذهنية ، والايمان مغامرة ذهنية ، خروج عن الذهن إذا صفا صفاء رهيباً ، وإنسلاخ ما عن المنطق الى المجهول . لكن شهريار عاجز عن الانسلاخ عن ذهنه ، عن داء العقلانيين ، وعاجز عن الانطلاق في المجهول حتى نهاية الشوط . إنه عاجز بالتالي عن الإيمان . . .

لقد ألمَّ داء العقلانيين بشهريار فجفّت في أعماق ذاته ينابيع االغريزة ، غريزة الحياة ، فما عاد يطلب« الا أن يموت »، وجفّت ينابيع العفوية ، عفوية الحياة المنطلقة فما عاد قادراً على القيام بعمل« مجاني »عفو الخاطر ، أو عفو الطبيعة البشرية ، أو عفو الحماسة ، أو عفو الحب ، أو عفو الايمان .

نزل شهريار الى قعر الهاوية . نزل على طريق الذهن الى الجحيم ، الى« الحالة التي تعرفها النفس حين تصبح عاجزة عن الخروج من ذاتها . . . » .

في بعض ميثولوجيات الشرق الأوسط ميثوس إله يقتله خصمه فينزل الى الجحيم أو قعر الهاوية أو قاع اللجة ، وهناك ، في« أسفل السافلين »، تتمّ المعجزة ، فإذا الاله القتيل

Turc, G., Histoire de la philosophie... opt. Cit., p. 346. (1)

Opt. Cit. p. 348 (2).

يقهر الموت بالموت ، ويصعد ، ويتألق في« أعلى العليّين »الها حيا ، حياته ثمرة موته ، نظير حبة الحنطة التي إن لم تمت لا تحيا من بعد في سنبلة القمح العالية . هذا كان شأن مردوخ في بابل ، واوزيريس في مصر ، والبعل وادون في فينيقيا .(1) .

وهذا شأن أبطال المآسي . يعاركون أقدارهم ، تقهرهم وتنزل بهم الى الهاوية ، لكنهم من بعد يعتلون قمة الحياة ، ويتألقون أبطالاً مجدهم أنهم حاولوا إنتزاع مصيرهم من يد القدر ، فطبعوا القدر الاعمى بخاتم الانسان . رأينا اوديب يغامر بنفسه فيقف أمام أبي الهول الرابض على أبواب ثيبا ، فهو أما قاتل وأما مقتول . ثم رأيناه من بعد يبحث عن الرجل الذي جلب على مدينته اللعنة ، فلما يكتشف أنه هو « الرجل » ، ينسحق ، ويفقأ عينيه ، ويشرد في الأرض . يبلغ قعر الهاوية حتى يعود فيبعث بطلاً تكرمه« كولونا »في هيكل شيدته على إسمه .

لكن ذلك البعث ليس شأن شهريار . لقد بلغ نهاية اليأس ، وصار يطلب شيئاً واحداً وهو « ان يموت » . لكنه لم يمت ، لم يمت عن عقله ، بالاقبال على مغامرة من عمل او حب او ايمان تكسر طوق العقل . بقي في قعر الهاوية . ولم تحدث اعجوبة البعث . بقي صاحب وعي مأسوي ولكنه لم يصر الى بطل مأسوي .

يقول الفيلسوف الاسباني اونامونو : « إن كل ما هو حيوي ليس عقلانياً ، وكل ما هو عقلانيّ ليس حيوياً . . . إن العقل عدو الحياة »(2) . لماذا ؟ لأن العقل نزّاع الى الموت ، إذ هو يبحث عن هوية الأشياء ، ولما كان كل شيء لا يبقى هو هو في زمنين متعاقبين من كينونته ، إذ الحياة حركة دائمة ، وتطور دائم ، أو تغير مستمر ، فإن العقل يسعى الى تجميد الحياة ، حتى يقدر من بعد على تفكيكها ، وتشريحها ، ودراستها« على البارد » . « لا بد لنا من قتل الموضوع ، أو تجميده في الذهن ، إذا نحن أردنا فهمه . العلم مقبرة الافكار الميتة . أفكاري نفسها ، وهي ما هي عليه من توفز وبلبلة في أعماق نفسي ، ما ان تُجتثّ من جذورها في القلب ، وتنقل الى هذا القرطاس ، وتتجمد عليه في هيئة أشكال ثابتة ، - حتى تصير الى جثث أفكار . كيف ينفتح العقل على تجلي الحياة في هذه الحال ؟ إن هذا عراك مأسوي ، إنه عمق المأساة ، إنه حرب الحياة على العقل . . . »(3) .

لكن اونامونو ، المفكر المأسوي ، يضيف من بعد قائلاً في بداية فصل عنوانه« في قعر الهاوية »ما يلي : « ولكن ها هما اليأس العاطفي والتشاؤم العقلاني يلتقيان في قعر

---

(1) راجع حول ذلك في الفصل الثاني : « الاحتفالات المأسوية في الشرق الأوسط القديم » .

(2) Unamuno, M. de, le sentiment tragique de la vie. Paris, Gallimard, 1937, p. 112.

(3) Ibid, p. 11, 112

الهاوية وجهاً لوجه ، ويتعانقان عناق الاخوة . ومن هذا العناق ، وهو عناق مأسوي ، سوف يتفجر ينبوع حياة ، حياة جادة ورهيبة . . . . . وإن الشك ، وعدم الاقتناع ، أو نهاية ما يبلغه العقل إذا هو مارس تحليله على نفسه ، إن هي الا الأساس الذي سوف يبني عليه اليأس أمله . . . »[1] .

بلغ شهريار قعر الهاوية حيث تلاقى يأسه العاطفي من شهرزاد ، وتشاؤمه العقلاني ، وقد يكونان تعانقا عناق الاخوة ، لكن لا الاعجوبة تمت ، ولا تفجر في أعماق الرجل ينبوع الحياة . ولا بنى اليأس أملاً على أساس الشك وعدم الاقتناع .

إنتصر العقل في شهريار ، وقتل الحياة . فتك به داء العقلانيين ، فأصبح شعرة بيضاء على مفرق الحياة حان نزعها . وقع الستار على شهريار قبل أن يرتفع عن المسرحية ، وبعد إنتهائها لم يرتفع عنه الستار فيتألق بطلاً مأسوياً . ذلك أنه عانى وعيه المأسوي أشد المعاناة ، لكنها بقيت معاناة وحسب ، فلم تدفعه الى التحدي ، الى إثبات الذات ، الى تخطي العقل بما يفوق العقل ، الى« الحياة ». صحيح أن شهريار صاحب وعي مأسوي بلغ تمامه« بالقوة »، لكنه لم يبلغ تمامه« بالفعل ». إن سقطة شهريار الاخرى على طريق المطلق ، على طريق المأساة ، سقطته اللامأسوية الاخرى أنه ترك للعالم ، عالم العقل ، أن يكتسحه ، ويكبله ، ويجمده ، ويجعله جثة باردة . لقد انطوى ، وهو العالم الاصغر ، في العالم الاكبر ، وتاه فيه ، ولو هو انطلق من قيود العقل ، عدو الحياة ، في مغامرة من إيمان أو حب أو عمل ، لكان ثأر لنفسه من نفسها ، وجمع شتات العالم الاكبر ، وجعله ينطوي فيه . لكن شهريار كان قد أغلق أبواب الجحيم على ذاته ، وخانته من ثم دينامية أبطال المآسي . وتلك كانت سقطته اللامأسوية الاخرى ، وإننا نسمّيها« موت الحياة ». .

5 ـ موت الحياة :

يقول كيركغارد : « أن الانتحار هو نتيجة الحياة العقلية الصرف . . . »[2] . ولو أن شهريار كان منطقياً مع نفسه حتى الحدود القصوى للمنطق ، لكان أقدم على الانتحار ، أو على الحياة« الجادة الرهيبة ». أما موت وأما حياة ، أما كل شيء وأما لا شيء . ذلك هو شعار البطل المأسوي . ولما كان العقل الصرف عدو الحياة ، فإن من المنطق أن ينتحر من يعيش حياة عقلية صرفاً :او إلا فما عليه إلا أن يشب عن طوق العقل ، ويرتمي في أحضان الحياة . إن غاية الحياة ، بما هي حياة ، أن نحياها لا أن نفهمها . ليس معنى ذلك أن

Ibid., p. 130. (1)

Ibid, p. 141. (2)

نخرس العقل ، بل أن نجعله في خدمة الحياة ، لا العكس . ولعل في هذا معنى المثل اللاتيني الشهير« احي ثم تفلسف » .

يقول المفكر الفرنسي لا مينيه أن« الشك التام يعني إطفاء لهب الذكاء ، وموت الانسان الكامل . لكن ليس من حق الانسان أن ينعدم . »إن فيه شيئاً ما يقاوم الهدم دون هوادة ، شيئاً كأني به الايمان الحيوي ، ليس في قدرة إرادته نفسها أن تتغلب عليه . شاء أم أبى فإن عليه أن يؤمن ، لأن عليه أن يعمل ، ولأن عليه أن يحافظ على نفسه . . . إنه ، حين لا يصغي الا الى صوت عقله ، فلا يعلمه عقله غير الشك بكل شيء ، والشك بنفسه ، ـ انه يصير الى حالة من اللاّعمل المطلق . . . »(2) .

هذا اللاعمل المطلق إسم رهيب للموت . ولا خلاص منه الا بالموت فعلاً أو بالحياة فعلاً . أن يحيا الانسان كالبهيمة ، لو استطاع ذلك ، خير له من أن يصل بالعقل ، أو بالالحاح على العقل وحده ، الى اللاّعمل المطلق . ولعل هذا معنى قول شهير للمفكر المأسوي باسكال هو «يجب أن «نتحمرن»(2) . فإنه لما رأى العقل عاجزاً الا عن الشك ، ولما انفتح تحت أقدامه « شدق الهاوية » ، رأى أن ليس له أن ينطلق مع صفاء الوعي الى تمامه ، أو مع العقل حتى حدوده القصوي ، وان لا بد له بالتالي من أن يعود الى الحياة التي فصمه عنها العقل ، بغريزة ما ، بمجانية ما ، ببراءة ما ، بوثبة حيوية ما ، سماها « الحمرنة » .

لو لم يكن شهريار « عاقلاً » ، أو ربما بتعبير أدق ، متعقلناً أكثر من اللزوم ، لما كان فصمه داء العقلانيين عن الحياة ، لما كان عانى« موت الحياة »في أثناء الحياة .

أراد شهريار أن يعرف من شهرزاد ، فاكتفى بأن طرح عليها السؤال . ثم أشاح عنها . لم يقم معها علاقة ما ، حتى أنه لما توسّد حجرها ، فعل ذلك وكأنه زوجها أو طفلها ، فكانت علاقته هذه بها شبه علاقة ، أو علاقة« كأنية »، إذن لا علاقة . إذن فكيف السبيل الى علم من تكون شهرزاد ، أو المرأة عموماً ؟ أراد شهريار أن يعي لا أن يشعر . وهل فصلُ الوعي عن الشعور عمل ممكن ؟ في اللغات اللاّتينية كلمة« وعي »تعني« المعرفة المتبادلة »أو تعني أصلاً أن الوعي يقوم على شراكة وجدانية بين« العاقل »و« المعقول »أو العالم والمعلوم »(3) . وفي علم النفس اليوم أن أفضل سبيل

---

(1) V. Ibid, p. 143-144.

(2) آثرنا لفظة يتحمرن «على« يتحيون »لأن« الحمرنة »كلمة عامّية من نوع كلمة«s'abêtir» التي استعملها باسكال . . .

(3) «Consience, conscientia, c'est connaissance partagée, con- sentiment; et con- sentir, c'est compatir». Cfr. Ibid., p. 168.

لفهم شخص آخر هو أن« نحبه ». الحب علاقة وجدانية تربطنا بشخص آخر ، فتجعلنا نفهمه ونتفهمه قدر المستطاع . لماذا ؟ لأن من أحبّ شخصاً آخر يشتاق ، في أعماق ذاته ، الى أن يصير وإياه واحداً . الحب الحق حلوليّ أصلاً . الحب الحق صوفي أصلاً . ألم يقل الحلاج« أنا من أهوى ومن أهوى أنا »؟ وإن هذا الشوق الى الاتحاد بالمحبوب يجعلنا نترصّد حاجاته لنحاول أن نلبّيها ، وأشواقه لنحاول أن نشبعها . ولما كان الانسان يتجلّى أكثر في حاجاته وأشواقه ، يجعلنا الترصد الدائم لهذه وتلك أقرب ما يكون من حقيقته . ولما كان الألم أشد ما يعاني الانسان ، ولما كان ثمرة حرمان من حاجة ، أو عجز من إشباع شوق ما ، فإن ما يجعلنا أقرب ما يكون من المحبوب تعاطفنا معه في الألم ، أو شراكة في الالم بيننا . السهولة لا تصنع حباً كبيراً . الألم الكبير يصنع الحب الكبير . بالالم نعي ذاتنا ، وذات المحبوب . ذلك أن الألم « صدمة ». والصدمة تنكبٌ للجري مع السهولة ، وعودة الى الذات . بالالم نشعر أننا« موجودون »، اننا كائن مميز عن الكائنات . إن من لم يشعر بألم« بيولوجي »في قلبه ، عاش وكأنه بيولوجيا لا قلب له . ومن لم يشعر بألم الحب في قلبه ، ألم الحب الناشيء عن خيبة ، عن صدمة ، عن عجز ما حين لا نقدر على تلبية حاجات المحبوب ، أو إشباع أشواقه ،ـ من لم يشعر بهذا الألم لا يمكن أن يعرف الحب الحق ، وبالتالي لا يقدر على فهم المحبوب ، أو وعيه . . . ومشكلة شهريار أنه لم يحاول أن يقيم علاقة حب مع شهرزاد ، وبالتالي فإنه لم يتعاطف معها في شوق أو حاجة ، أو ألم ، فظل بعيداً عنها ، وظلت بعيدة عنه . كانت العلاقة بينهما ، لو دعوناها علاقة ، علاقة غلطاً ، وهذا ما كان يجعلهما إذا التقيا يتبادلان الهزء والسخرية(1) .

ثم أن الحب مجاهدة . ليس هو مجاهدة على الشك ، والأنانية ، وحسب . انه في ملئه مجاهدة ناشئة عن المفارقة التالية ، وهي أننا في الحب نسعى الى أن نتحد بالمحبوب ، ولكننا في الوقت ذاته نسعى الى الاحتفاظ بهويّتنا . الحب تكامل في الاتحاد ، لا كمال في الوحدة . الكمال في الوحدة ذوبان ، والذوبان يقوم على ما يسميه الهنود النرفانا ، والنرفانا أن يبتلع براهما الانسان(2) . أما التكامل في الاتحاد فهو مجاهدة بين طرفين لأن يتمّم أحدهما الآخر ، لا لأن يقضي عليه . الحب الحق لعب على حد السيف ، سيف المفارقة بين الأنا والأنت ، فلا هو سقوط في الانانية ، ولا هو سقوط في الغيرية . يقضي الحب أن أكون« الآخر »دون أن أكف عن أن أكون أنا أنا .وهذه المجاهدة الم .وهذا الالم لم يعان منه شهريار في علاقته مع شهرزاد ، وبالتالي فهو لم يعرف زوجته في أعمق ما فيها ، في

(1) توفيق الحكيم ، شهرزاد . . . صفحة 63 .

(2) Truc, G., opt. cit., p. 26.

ألمها العميق ، ألم الانفصام عن زوجها ، ولم يعرف نفسه في أعمق ما فيها ، ألم الانفصام عن شهرزاد وما تمثل شهرزاد من« إنسان »واسرة ومجتمع . لو طمح شهريار الى أن يكون زوج شهرزاد ، لا أن يكون وكأنه زوجها ، إذن لرأى أنه مندفع الى معرفة ما تطمح هي إليه ، أو ما تشتاق الى بلوغه ، ولكان شاركها عجزها عن تحقيق مطامحها وأشواقها ، أو لكان بالعكس شاركها في تحقيق تلك أو إشباع هذه ، وفي هذه المشاركة الوجدانية ، لكان أصبح أقرب ما يكون منها ، لكان« فهمها »قدر إستطاعته في الشوق والألم . . . لكن شهريار نظر الى شهرزاد نظرته الى شيء منفصل عنه ، الى موضوع لا الى ذات ، نظر إليها بعيني عقله وحده ، فأطفأت ريح العقل نار العاطفة ، وقتل الفكر العمل ، وأطاح بالحب ، وجعل الحياة موت الحياة .

وإذا كان قد فات شهريار أن يعرف من شهرزاد لأنه نظر إليها نظرته الى موضوع معرفة ، لا الى ذات تحب وتحب ، فإنه قد فاته أيضاً أن يعرف ما العالم ، ما الطبيعة لأنه لم يسلك الى فهمهما طريق« العمل ». إذا كان الحب أقرب السبل الى فهم الانسان ، فإن العمل أقرب السبل الى فهم حقيقة العالم والطبيعة . أراد شهريار أن يفهم العالم عن طريق التأمل فيه ، التأمل العقلاني ، البارد . وما رأيناه يقوم بعمل قط يربطه بالعالم ، أو يجعل بينهما علاقة دينامية فاعلة . العالم حاضر في وعي شهريار المأسوي ، ولكنه لا يتخذ لنفسه هيئة وحش ، نظير ما نراه في المأساة ، يحاول سحق الانسان ، فيرد له الانسان الضربة محاولاً أن ينتزع منه مصيره ، وأن يطبعه بخاتمه . إتخذ العالم في وعي شهريار هيئة موضوع علمي . أو هيئة موضوع صالح فقط للتأمل فيه . علاقة شهريار بالعالم علاقة ذهنية من طرف واحد هو طرف الانسان . إذن هي علاقة غلط ، أو ليست هي علاقة أصلاً . حتى لو كانت علاقة شهريار بالعالم علاقة عالم بمعلوم، فإنها بقيت علاقة غلطاً. ذلك أن العلم تحليل وتركيب، واختبار، إختبار على الطبيعة، وبالتالي فإن العلم عمل ما، تحوير ما ، لكننا لم نجد شهريار منصرفاً لا الى تحليل ولا الى تركيب ولا الى اختبار أو تحوير. بقي في اللاّعمل المطلق. بقي أسير ذهنه. وإذا كان وعي الانسان لحقيقة إنسان لا يحصل الا عن حب ، فإن وعي الانسان لحقيقة العالم لا يحصل الا عن عداوة . لو كان العالم صديق الانسان إذن لكان كشف له عن أسراره ، ومنحه حاجاته دون جهد من الانسان ، دون عمل . والواقع أن الانسان عدو العالم ، والعالم عدو الانسان . أن بينهما عراكاً من الأزل الى الأبد . يأكل الانسان خبزه بعرق جبينه . رأينا أن الغابة هي الأصل ، وأن المدينة هي الشواذ. المدينة صنع الانسان في العالم ، نسق ينتزعه الانسان من خواء العالم . وكذلك المدنيّة. لو إكتفى الانسان بأن يرحل في طلب الماء والكلأ لكان بقي بدوياً ، ولما بلغ الحضارة . أما الحضارة فهي أن يرغم الانسان العالم على إعطاء الماء حيث لا ماء ، وعلى انبات الكلأ حيث لا كلأ . الحضارة أن يروض الانسان ما لم يعرف

الترويض أصلاً ، والروض من الترويض ، أما الغابة فمن غياب الانسان . الحضارة في تدجين ما ليس داجناً في الأصل . الحضارة أن يختم الانسان العالم بخاتم الانسان ، أن يفصله على مقاييسه ، أن يجعله أقل ما يكون جدباً ، وأكثر ما يكون خصباً ، أقل ما يكون مجهولاً وأكثر ما يكون معلوماً ، أقل ما يكون خطراً وأكثر ما يكون أماناً ، بالزرع ، بالري ، بالحراثة ، بالبناء ، بالجسور ، بالسدود ، بإستغلال الطاقة . الا يقال اليوم أن الانسان الحديث« قهر »الفضاء ؟ كلمة القهر تفضح ما بين الانسان والعالم من عداوة . وهذا القهر للعالم وحده يطلعنا على العالم ، أو يجعلنا نهتك أسراره . . . كيف تتجلى عداوة الانسان للعالم ؟ بالعمل على تحويره لصالح الانسان . لكن للعالم ثأراً على الانسان . وثأر العالم من الانسان يتجلى في سعي العالم الى أن يعود الى الخواء . وعودات العالم الى الخواء رهيبة ، من أسمائها الزلزال ، والطوفان ، وانحباس المطر ، والجفاف . أما الانسان فواجبه ، بالعمل ، أن ينسّق الخواء ، أن يلجمه ، أن يجعل منه« الكوزموس ». رأينا في أقدم تراث كتابي ، وهو ملحمة« الانوما اليش »البابلية ، كيف انقض البطل مردوخ على وحش الخواء تيامات ، فقتله ، وجعل من أعضائه الكون النسيق . وتكلمنا على رعب الانسان البابلي من أن يعود وحش الخواء ، في مطلع كل سنة ، فينقضّ على مردوخ ، ويفرط النسق ، فإذا العراك بين الانسان والعالم عراك دائم[1] . ولولا هذا العراك ، لكان بقي الانسان على هامش العالم ، فما تداركه بالعمل ، وما أدركه بالعقل . وهكذا فإن أفضل سبيل الى فهم العالم أو الطبيعة هو في أن يعمل الانسان على قهر العالم ، على ترويضه ، على تدجينه ، وفي هذه الأعمال وحدها يهتك أسرار العالم ، لا بالتأمل البعيد ، البارد .

أراد شهريار أن يفهم حقيقة العالم أو الطبيعة ، فما عمل ؟ لم يناصب العالم العداء ، لم يحاول طبعه بخاتمه ، واكتفى بالتأمل فيه ، ومحاولة فهمه بكد الذهن وحده . وفاته أن يفهم العالم .

بقي شهريار حيال الانسان(شهرزاد)وحيال الطبيعة ، منغلقاً على ذاته . لم يكسر طوق العقل ، وينطلق في مغامرة من حب أو عمل . العقل عدو المغامرة ، إذ العقل تحسب ، والمغامرة إرتماء في المجهول ، والعقل حساب ، والمغامرة إنطلاق دون حساب . المغامرة من معانيها اللغوية والعملية خوض« غمار »الانسان والعالم ، أما العقل فمن معانيه اللغوية« الامساك »والحبس ، والقيد والاعتقال . وبين« العقل »والاعتقال يختنق الانسان ، وتموت الحياة .

(1) راجع في الفصل الثالث « الميثوس المأسوي ».

لكن ما بال شهريار ، وقد إختنق بالعقل ، وصار ميتاً حياً ، لم يحاول أن ينتفض فيزول عنه« القبر والكفن »؟ ما باله وقد نزل الى أعماق الجحيم لا يحاول أن يقهر الموت بالموت ، ويصعد منها على طريق قيامة مجيدة ؟ لماذا لم تدق في روع شهريار ساعة الحياة الحق بعد أن بلغ نهاية اليأس فصار خير ما يطلب لنفسه الموت ؟ السبب أنه أبصر أكثر ما ينبغي . نقرأ هذا الحوار بينه وبين شهرزاد :

شهريار : ما عدت أحفل بك ولا بشيء .
شهرزاد : تشيح بوجهك أيها الأعمى . لو كنت تبصر قليلاً .
شهريار : لقد أبصرت أكثر مما ينبغي . . [1] .

لم ينهض شهريار من هاوية اليأس لأنه أبصر أكثر مما ينبغي ، ولم يعد يحفل بشيء . ولكن لو تمّت الاعجوبة ، فأشرق يأسه بالأمل ، وعاد يبصر شيئاً ما يحفل به ، لكان هذا الشيء ، وإن لم يقنع عقله ، السلم التي يرتقي بها طريق الحياة من جديد . ولّما كان الاحتفال بالشيء يعني الايمان به ، فإن ما يعانيه شهريار ، في جفاف عقلانيته وإنغلاقها الرهيب ، إنما هو« قلة الايمان »، أو على وجه الدقة موت الايمان . والايمان حركة وجدانية ، تلقائية ، مطلقة ، لا تحتمل الشك إذ هي نفي للشك ، أصلاً . ولما كان الشك إبن العقل ، فإن الايمان إبن الحياة . ولما كانت الحياة أعجوبة العجائب ، والاعجوبة ما يكسر مبدأ السببية ، ولا يخضع لمبدأ العلة والمعلول الذي يشدد عليه العقلانيون ، فإن الايمان من عجائب الحياة الانسانية . إنه طفرة فوق العقل ، إنفلات من المنطق ، حركة« مجانية ». صحيح أن العقل يقوي من الايمان إذا هو إقتنع بدوره بما يؤمن به الإيمان ، لكن الايمان بدوره يشد إزر العقل ، يخصبه بالقوى الخلاقة من حماسة وأمل وفرح .

صحيح أن شهريار يبدو مؤمناً بالعقل ، بالوعي ، أو بقدرتهما على إكتشاف الحقيقة . لكن ما كان يمنعه ، حين لم يكتشف بالعقل ما سعى الى إكتشافه ، عن التحدي ، تحدي مصيره المحدود بالعقل ، فينطلق منه الى الايمان بما يتخطى العقل ؟ إذا كان الوعي المأسوي دينامياً فإنه لا يقنع بما أعطاه العالم من عقل محدود ، بل هو يحاول أن يرد الضربة ، أن يزحم القدر ، أن يتخطى ما قدر له ، أو كان قسمة ونصيباً أو« أمراً مكتوباً »، يتخطّاها جميعاً بما يصنعه هو ، بما يخلقه ، في وثبة من حماسة عارمة ، من تحد خلاق ، وما همّه من بعد أن تكون الكلمة الاخيرة للعالم ، ما همه من بعد أن يعود المنطق فيسفه الايمان ، وأن يعود مبدأ السببية فيهزم الاعجوبة ؟ حسبه أنه تخطى العالم

(1) توفيق الحكيم ، شهرزاد . صفحة 70 .

بالانسان ، وأنه ترك ولو خمشة ظفر على وجه القدر الكوني .

حين حضر العالم في هيئة موضوع علمي ، وفي هيئة قدر من عقل محدود ، وتعانقا في وعي شهريار ، ولم تحدث الاعجوبة فيتفجّر ينبوع الحياة ، غاب الايمان ، وغاب الحب ، وغاب العمل ، فكان موت الحياة .

لكن أيمكن أن يصل إنسان الى هذا الدرك ويبقى حياً ؟ هل شهريار شخص ممكن وجوده ؟ سوف يقودنا البحث عن جواب الى تنازل آخر يسقط فيه شهريار على طريق المطلق ، ولعله المنطلق لتنازلاته الاخرى . والغريب أن هذا التنازل« إيمان »، لكنه إيمان لا شخصاني عدمي إنهزامي يسحق الانسان ، يجعل المصير لعبة مملة ، وأعني به الايمان بمذهب« العودة الخالدة ». هذا المبدأ الذي تبنّاه شهريار ، وبدا مؤمناً به ، هو الاعتبار الثالث الذي تقوم عليه الرؤ يا المأسوية في مسرحية« شهرزاد »والذي يقوم عليه وعي شهريار المأسوي ، الى جانب الاعتبارين السابقين ، صمت الله ، وحضور العالم . . .

ثالثاً – العودة الخالدة :

في نهاية المنظر السابع من« شهرزاد »وهو فصلها الاخير نرى شهريار وقد عاد من سفره ، معترفاً بأن« السفر لا يحرر الجسد »، قائلاً لشهرزاد« أنت أنا ، أنت نحن ، لا يوجد غيرنا نحن ، فأينا ذهبنا فليس غيرنا وغير ظلنا وخيالنا . الوجود كله هو نحن . ما من شيء خلا صورتنا في هذه المرآة العظيمة التي تحيط بنا من كل جانب . لقد سئمت هذا السجن من البلور . . . »(1)، ويقر بأنه لا يعرف سبيلاً للخلاص . وحين تدعوه شهرزاد للجلوس ، يرفض أن يفعل ، ويبدأ في إعلان مذهبه الجديد ، وهو إنتهاج مبسّط جداً لمبدأ« العودة الخالدة ». نقرأ ذلك في الحوار التالي :

شهريار : كلا . لست أريد الجلوس . لست أحب الجلوس الى هذه الأرض . . . دائماً هذه الأرض . لا شيء غير الأرض . هذا السجن الذي يدور . إنا لا نسير ، لا نتقدّم ولا نتأخر ، لا نرتفع ولا ننخفض ، إنما نحن ندور . كل شيء يدور . تلك هي الأبدية . يا لها من خدعة . نسأل الطبيعة عن سرها فتجيبنا « باللف » والدوران .

شهرزاد : نعم أنت تدور . وأنت الآن في نهاية دورة .
شهريار : النهاية تتلوها البداية في قانون الابدية والدوران .
شهرزاد : أما كنت تعرف هذا من قبل ؟

---

(1) المرجع السابق ، صفحة 168-169 .

شهريار : كنت أحسب الطبيعة أحذق من هذا .
شهرزاد : . . . ما أنت الا شعرة في رأس الطبيعة .
شهريار : كلما إبيضّت نزعتها .
شهرزاد : إنها تكره الهرم .
شهريار : نعم .
شهرزاد : تنزعها كي تعود من جديد .
شهريار : فتية قوية . . . كل ما يكبر ترجعه الى الصغر . كل غاية تتبعها بداية . . . »[1] .

وحين يذهب شهريار ولا ندري الى أين ، تنتهي المسرحية بهذا الحوار :

العبد : لقد ذهب .
شهرزاد : لا مفر له من هذا . . . دار وصار الى نهاية دورة .
العبد : أستطيع أنا أن أعيده إليك .
شهرزاد : خيال . شهريار آخر الذي يعود. يولد غضاً نديّاً من جديد. أما هذا فشعرة بيضاء قد نزعت . . . »[2] .

بفعل الايمان هذا تنتهي مسرحية« شهرزاد » . ويبدو واضحاً أنه فعل إيمان شهريار وشهرزاد معاً . ومن عجب أن النقاد ممن رأيناهم« مرّوا »بمسرحية الحكيم لم يعيروا هذا الاعلان عن الايمان التفاتاً . ما يعني هذا الايمان ؟ لماذا نرى فيه الاعتبار الثالث الذي تقوم عليه الرؤيا المأسوية في المسرحية ، ووعي شهريار المأسوي ؟ لا بد قبل الاجابة عن هذه الاسئلة من النظر في ما يعنيه مذهب« العودة الخالدة »إذ نجد فيه أصل« فعل الايمان »الشهرياري . . .

نجد أصول المذهب في المجتمعات البدائية . يؤمن الانسان البدائي بأن ما يقدم عليه من أعمال ان هو الا إعادة لأعمال شبيهة قام بها في« الزمن الأول »إله أو بطل خارق . لذلك نراه يستعيد طقساً إحتفالياً أو كلاماً أو مسلكاً مما تؤكد التقاليد أن الاله أو البطل قاما به حين« أسسا »للمرة الاولى عملاً ما من مثل الزواج ، وبناء الهياكل والمنازل والصيد . وهذه الاستعادة للطقس مثلاً تجعل العمل الجديد لا تكراراً للعمل الأول ، بل خلقاً له مرة أخرى[3] .

---

(1) المرجع السابق ، صفحة170-173 .
(2) المرجع السابق ، صفحة180 .
(3) Eliade, M., Le mythe de l'éternel retour. Paris, Gallimard, NRF,(Idées) 1960, Pp. 14-16.

وقد تصور إنسان الحضارات الشرق الأوسطية القديمة في بابل ومصر وفينيقيا أن الدنيا تتبع خطاً دائرياً ، على مدار السنة الواحدة ، من الربيع الى الربيع ، أو من رأس السنة حتى رأس السنة ، وهكذا الى الأبد أو في عودة خالدة(1) . وتصور أن كل إطلالة لسنة جديدة تلغي السنة السابقة ، ثم تدور السنة الجديدة على نفسها حتى نهايتها« فعلاً »عند أعتاب سنة جديدة . كان الانسان اذاك« زراعياً » ، يربط مصيره بما تنتج الارض من غلال ، في تبدل الفصول الرتيب . كان إبن الارض ، ولا شيء غير الأرض(2) . ولا نقدر اليوم على تصور رعب ذاك الانسان ، في الايام التي تسبق الربيع أو طلوع الزرع ، من أن لا تعود الأرض فتنبت زرعها ، فـ« تبطل الدنيا » . كان يزرع في أواني الفخار قمحاً أو خساً ، أو حباً من الحبوب ، في آخر أسبوع يسبق الربيع ، حتى إذا نبت الزرع ، زال قلقه ، وإستبشر خيراً ، وعرف أن الدنيا تعود سيرتها ، وأنها لن تبطل ، وان قد كتبت له سنة جديدة(3) . وحين تبدأ الدنيا من دورتها السنوية الجديدة ، تكون قد« ولدت غضة نقية من جديد »شأن شهريار العائد من دورته ، واما السنة السابقة فتكون« شعرة بيضاء قد نزعت »شأن شهريار القديم . . .

وقد تصور الهنود أن الكون ينتظم في دورات من خواء ونسق متتابعة . تبدأ الدورة بما يسمونه الفجر ، وتنتهي بالغسق . والدورة الكاملة تدوم من أربعة الاف سنة الى اثني عشر ألف سنة . وتنتهي الدورة بإنحلال كوني عام هو الخواء ، ثم يبزغ فجر الدورة الجديدة . لكن لا دورات الكون تدوم الى الأبد ، ولا تناسخ الارواح يدوم الى ما لا نهاية ، إذ يؤمنون بأن الكون سوف يدركه إنحلال نهائي بعد الاف السنين ، ويؤمنون بأن الانسان إذا قدر عبر حيواته المتتابعة على التخلص من كل ما يمت الى الأرض والمادة بصلة ، وعلى أن يصبح روحاً صرفاً ، يعود من حيث انطلق أصلاً ، أي الى الذوبان في براهما ، اذاك تدركه الراحة الأبدية التي يسمونها« نرفانا » . . (4) .

ونجد مفكراً غربياً تبنى مذهب العودة الخالدة وهو نيتشه . وإن يكن لم يفرد لها بحثاً ، وترك لزرادشت أن ينطق بها نطق الأنبياء والشعراء لا الفلاسفة . وبالمقارنة بين ما أدّى بنيتشه الى هذا المذهب وما أدى بشهريار إليه ، وربما قال هذا وذاك فيه ، نكتشف مرة أخرى أو وعي شهريار مأسوي ، لكن« بالقوة »لا« بالفعل » ، بالعقل لا بالحياة . (5) .

---

(1) Ibid., Pp. 87-90

(2) توفيق الحكيم ، شهرزاد ، . . . صفحة 170 .

(3) أبو الريحان محمد بن أحمد البيروني ، الآثار الباقية عن القرون الخالية . بغداد مكتبة المثنى ، ؟ ، صفحة 317 .

(4) Eliade, M., Le mythe de l'éternel retoue... Pp. 133-140

(5) من شاء زيادة إطلاع على مذهب العودة الخالدة لدى نيتشه ، عليه بـ :

— Chestov, L , La Philosophie de la tragédie... opt cit , Pp 152 - 186

عبد الرحمن بدوي ، نيتشه . القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ، 1945 ، الطبعة الثانية ، صفحة 206-258 .

نيتشه والعودة الخالدة :

كان نيتشه قد انحدر في تفكيره الى قعر الهاوية . ومن أعماق عزلته صعَّد الى « القوى الالهية » الصلاة الرهيبة التالية : « أيتها القوى الالهية ، إمنحيني الجنون . الجنون ، حتى أبلغ أخيراً الايمان بنفسي . إعطيني نشوات وتناقضات ، وساعات مباغتة من وضوح وعتمة . خوفيني بقشعرية وحدّة ما عانى منهما إنسان قط . أحيطيني بالصخب والاشباح . أتركيني أولول وأنوح ، وأزحف زحف البهيمة ، شرط أن أحصل على الايمان بنفسي . يفترسني الشك . قتلت الشريعة ، وينتابني منها ما ينتاب البشر من هول إذا هم رأوا جثة . ما لم أكن فوق الشريعة ، فإنني الأشد إنسحاقاً بين المنسحقين . من أي صوب يهب عليّ هذا الروح ، الا من صوبك ؟ هاتي لي البرهان على اني ملكك . الجنون وحده خير حجة . . . ! »(1) .

« وقد استجيب دعاء نيتشه ، وارسلت إليه الآلهة الجنون »(2) . وهذا « الجنون » هو نفسه ما بلغه شهريار ، في نهاية مطافه ، أو ما أشرق في « ذهنه المكدود » وهو في قعر الهاوية . وهذا الجنون يحمل إسما واحداً ، وهو « العودة الخالدة » .

لم يتحدث نيتشه مباشرة على العودة الخالدة ، وإننا وجدنا أفضل مقطع يتناولها في كتابه « هكذا تكلم زرادشت » ، على لسان الحيوانات والطيور التي تخاطب زرادشت قائلة « . . . أنت نبي العودة الخالدة . . . ونحن نعرف ما تعلم ، وهو أن الاشياء جميعاً تعود أبداً ، وإننا نعود معها . وإننا قد كنا هنا عدداً من المرات لا حصر له ، وأن الأشياء جميعها قد كانت معنا . . . كأنك تقول « سأعود عوداً أبدياً الى هذه الحياة بالذات ، الشبيهة تماماً بنفسها ، حتى اعلّم من جديد العودة الخالدة . . . » !(3) .

وفي إعتقاد نيتشه أن مذهب العودة الخالدة يحرر الانسان من مخافة الموت ، إذ يحقق أعظم أشواقه وهو الشوق الى الخلود ، ويجعله مسؤ ولاً عن جميع أعماله ما دام يكرّرها فلا جديد فيها وبالتالي لا « ظروف قاهرة » أو مباغتة ، مما يعتبر « أسباباً تخفيفية » أو يبرر التنازل عن المسؤ ولية بعضها أو جميعها . لكن العودة الى الحياة نفسها تهيب بالانسان الى جعل حياته الحاضرة جديرة بأن يحياها من جديد ، فيجعلها حياة تليق بما يسميه « الانسان الاعلى »(4) .

(1) V. Chestov, opt. cit.... Pp. 157-158.

(2) المرجع السابق ، صفحة 158 .

(3) Nietzsche, Ainşi parlait Zarathoustra, traduit de l'Allemand par Maurice Betz. Paris,n Gallimard, NRF,(Classiques de la Philosophie), in«Le convalescent», 2, Pp. 200-204.

(4) ع . ر . بدوي ، نيتشه . . . صفحة 241-258 .

والانسان الاعلى إنسان مأسوي ، أو هو اخو أبطال المآسي . إنه يسعى الى تحقيق ذاته ، إنساناً متفوقاً ، صادقاً مع نفسه ، لا يقبل المساومة ، ولا الحل الوسط ، متفرداً عن الجماعة ، حراً من القيود التقليديّة التي تصنعها المذاهب الاخلاقية والدينية ، يبني بيته على فوهة بركان ، مواجهاً الاخطار ، مغامراً ، ساعياً الى الانتصار ، الى طبع الاخرين والعالم بخاتمه ، مسؤ ولاً لا عن نفسه فقط بل عن مستقبل الدنيا بأسرها(1) .

تلك العلاقة بين العودة الخالدة والانسان الأعلى قائمة على إعتبار أن الانسان الحق يعرف أن عودته الى الحياة نفسها تهيب به الى أن يتخطى الانسان بالانسان حتى يجعل عودته الى الحياة مرة أخرى من بعد شيئاً يشتاقه ، وطوراً متقدماً في طريقه الى أن يصنع من نفسه الانسان الاعلى . إذن فإن مذهب العودة الخالدة في إعتقاد نيتشه ليس تنازلاً عن وعيه المأسوي ، بل بالعكس فإنه حافز دائم على النفرة الدائمة من الانسان العادي ، الانسان الوسط ، إنسان الدراما ، ومحاولة دائمة الى تخطي الذات بالذات ، الى تحقيق الذات العليا أو الأنا العليا ، شأن أبطال المآسي .

هل كان ذلك شأن العلاقة بين ما يفصح عنه شهريار توفيق الحكيم من إيمان بمذهب العودة الخالدة وبين وعيه المأسوي ؟ هل كان هذا المذهب تنازلاً عن وعيه المأسوي أم حافزاً له على مواجهة العالم بالانسان ، على صناعة المصير ، على تخطي الانسان بالانسان ؟

شهريار والعودة الخالدة :

في الواقع أن العودة الخالدة تنازل عن وعي شهريار المأسوي . ولما كانت العودة الخالدة لدى نيتشه تكاملاً لوعيه المأسوي ، أو لوعي زرادشت الناطق بلسان الفيلسوف الالماني ، فإن النظر في أمور الاختلاف بين ما يعنيه ذاك المذهب لشهريار وما يعنيه لزرادشت يجعلنا على بينة من أن الأول تنازل به عن وعيه المأسوي . ويمكن التأكيد على أمور الاختلاف التالية :

- في رأي شهريار أننا «لا نتقدم ولا نتأخر ، لا نرتفع ولا ننخفض ، إنما نحن ندور . كل شيء يدور . تلك هي الأبدية» . وهذا الدوران يتم في حلقات ، فشهريار «يدور ، وهو الآن في نهاية دورة»(2) . وهو دون شك مقدم على بداية دورة جديدة . يبدأ الانسان صغيراً ثم يكبر حتى يبلغ غايته ، فتتبع الغاية بداية ، داخل حلقة تدور ، وهذه دائرة لا مخرج منها . ويشبه الانسان بشعرة في رأس الطبيعة ، كلما ابيضّت نزعتها ، كي تعود من جديد فتية قوية .(2)

---

(1) المرجع السابق ، صفحة 255-258 .

(2) توفيق الحكيم ، شهرزاد ، صفحة 170-171 .

لا يفصح شهريار عما إذا كانت هذه الدائرة أو الحلقة من الحلقات ، أو الحياة من الحيوات ، شبيهة بما سبقها ، ولكنه يعتبر الحياة ـ الحلقة سجناً من الأرض والمكان والجثمان أو الجسد . وهذا الدوران داخل السجن لا جدوى منه ، إنه ممل ، رتيب ، يبعث على الضيق الشديد ، إذ لا إمكان للتقدم فيه أو للتأخر ، ولا للارتفاع أو الانخفاض . إذن فالانسان باق هو هو لا يتغير :

شهريار : « الوجود كله هو نحن. ما من شيء خلا صورتنا في هذه المرآة العظيمةالتي تحيط بنا من كل جانب . لقد سئمت هذا السجن من البلور .

شهرزاد : ليس فيما تفعل سبيل خلاص .

شهريار : ما السبيل ؟

شهرزاد : لست أدري

شهريار : آه . . . أنت دائماً أنت . لا تتغيرين .

شهرزاد : وأنت دائماً أنت لا تتغير . . . »(1) .

إذن فلا سبيل الى الخلاص ، لا سبيل الى كسر حلقة البلور المملّة ، لا سبيل الى تخطي الوضع البشري الدائر ، لا سبيل الى تخطي الانسان بالانسان . . . وهذه الرؤيا« الرهيبة »مأسوية من حيث المبدأ . ذلك أنها تفصح ، في كلام رمزي ، عن المأسوية بمعناها الفج ، عن المأسوية من دون الانسان . تفصح عن العزلة في الكون ، عن أن الكلمة الاولى والاخيرة للحلقة الدائرة لا للانسان ، تسحق الانسان في غمار حركة كونية قاهرة عمياء لا حول له لقاءها وفيها وعليها . إنها تمثل قعر الهاوية ، وأعماق الجحيم .

لكن في الرؤيا المأسوية المتكاملة فإن للانسان ، على صغره ووضاعته ، إمكانية الرفض ، إمكانية أن يقف في وجه العمى الكوني الضارب ، ويصيح« لا ». وبطل المأساة يحاول أبداً أن ينتزع مصيره من القدر ، وله في النهاية يد على قدره ، وإن لم تكن له الكلمة الاخيرة . ونبله وما يثير إعجابنا به أنه ، على رغم علمه بأن الكلمة الاخيرة للاقدار لا للانسان ، يقول كلمته ، وكلمته فعل ، صناعة للذات والمصير الى حد ما .

في رؤيا زرادشت أن يجب تخطي الانسان بالانسان ، وصولاً الى الانسان الاعلى . والانسان الاعلى آت ، على طريق العودة الخالدة، وزرادشت ما هو الا الداعي إليه ، و« المبشر »به(2) . أما في رؤيا شهريار فإن على الانسان معاناة مصيره المغلق في سجن

---

(1) المرجع السابق ، صفحة 169 .

(2) Nietzsche, opt. cit... p.204

البلور معاناة سلبية ، أو هو ، كما جاء على لسانه ، « كثور الطاحون ». الانسان باق ثور طاحون ، يدور ، ويعود من حيث أتى ، وشتان ما بين الثور والانسان الاعلى . أما الانسان في رؤيا زرادشت فإنه صائر الى إنسان أعلى . وبين البقاء ذاك ، والصيرورة هذه يكمن الفرق الجوهري بين ما يعنيه مذهب العودة الخالدة لشهريار ولزرادشت . والعودة(2) .

إذن فإن للعودة الخالدة ، من حيث المبدأ ، نسيج الرؤيا المأسوية لدى الرجلين . ولكن من حيث تكامل الرؤيا بالانسان ، فإن شهريار يكتفي بالمعاناة ، فهو باق على مصير واحد يتكرر ، بينما زرادشت متحول ، بفعل إرادته ، وتخطيه لنفسه ، الى صيرورة أعلى . الانسان غائب في عالم شهريار ، أما الانسان فهو حاضر ، فاعل ، في عالم

زرادشت . من هنا إعتبارنا أن العودة تنازل عن وعي شهريار المأسوي ، إذ تجعل وعيه وعياً مأسوياً ناقصاً ، القدر الدائر وحده حاضر فيه ، بينما هي تصاعد في وعي زرادشت المأسوي إذ تجعل وعيه هذا متكاملاً حين يحضر الإنسان فيه ويقف في وجه القدر الدائر ، ويزحمه ، ويصارعه ، وصولاً إلى إنسان أعلى . . .

وهذا الفرق الجوهري مثار أمور الاختلاف الاخرى . ففي حين نجد زرادشت يعاني أحياناً اليأس ، والشعور« بالثقل »الكوني رازحاً عليه ، والألم ، وخيبة الامل(1) ، نجده لا يكتفي بالمعاناة ، أو هو لا يطيقها طويلاً ، إذ سرعان ما يستمد من ضعفه قوة ، فنراه ينشط من قعر الهاوية ، يتسلقها راقصاً مغنياً ، مقبلاً على الحياة ، داعياً الى الانسان الاعلى ، الرافض للقدر الكوني ، مشرقاً بالفرح ، بالامل ، بالجبروت . أما شهريار فإنه يكتفي بالمعاناة ، يائساً ، مكدوداً ، ككل قوة في نهايتها . أما زرادشت فإنه أبداً ككل قوة مقبلة على بدايتها .

صحيح أننا نلمح في ليل شهريار بارقة أمل وهو أنه سوف يعود من بعد إن صار الى شعرة بيضاء ، في رأس الطبيعة ، سوف يعود من جديد شعرة فتية قوية . ولكن ذلك لن يحدث إلا بعد أن يسدل الستار وتنتهي المسرحية . آخر كلمات المسرحية ما تقول شهرزاد«شهريار آخر الذي يعود. يولد غضاً ندياً من جديد. . . أما هذا فشعرة بيضاء

---

(1) Ibid., p. 179.

قد نزعت . »[1] . ويسقط الستار . كيف سيكون شهريار الجديد ؟ لا نعلم . لكن الظاهر من المسرحية أنه سوف يبقى كثور الطاحون ، يبدأ« عجلاً »ثم ينتهي الى ثور ، يبدأ فتياً ثم يدركه الهرم ، ولكنه باق ثوراً في الحالين ، ما بين بداية الدورة ونهايتها . .

لو لّمح شهريار الى ما سوف يكون عليه في دروته القادمة ، أو بوجه الدقة ، الى ما يعنيه قول شهرزاد من غضاضة ونداوة ، لكنا رأينا« الجدوى »النفسية من نظرته الى العودة الخالدة . ذلك أن هذا المذهب ، وقد رأيناه لدى إنسان الحضارات القديمة ، ومن قبل لدى الانسان البدائي ، ثم رأيناه لدى نيتشه ، إنما هو مذهب ذو جدوى عظيمة إذ يجعل لما لا معنى له من أمور المصير البشري والتاريخ والأقدار الكونية معنى، وإذ ينزع عن تلك الامور ما فيها من عبث ظاهر ، ويجعل الانسان يرتاح الى يقين ما ، ليس أقله اليقين الى« الخلود » . يقول نيتشه أن الفرح يطلب الخلود ، الخلود العميق ولا شك في أن ما دفعه الى الايمان بالعودة الخالدة إنما هو شوقه الى الخلود ، ولو عن طريق « التكرار » والعودة[2] . وفي روع إنسان الحضارات القديمة في بابل ومصر وفينيقيا أن موت السنة القديمة يجرف معه الاحزان الماضية ، ويمحو الاثام ، ومثال ذلك أنهم كانوا يدورون بحيوان ، كبش أو تيس ، على المنازل والساحات فيقذفه كل منهم بخطاياه وأثامه وهمومه ، ثم يلقون بالحيوان في واد سحيق حيث يقضي مع أحماله جميعاً . وكان يتم هذا التطواف بالحيوان في نهاية السنة الذاهبة وقبيل مطلع السنة الجديدة . إذن فإن كل عودة للسنة ، أو الدنيا في سنة جديدة ، تحمل معها عملاً « خلاصياً » عميقاً[3] . ولا شك في أن المأساة اليونانية ورثت من حيث تدري أو لا تدري ، ثلاثية المصير الكوني والانساني أو الالهي في حضارات الشرق الأوسط القديم ، المؤمنة بتجدد الخلق سنة بعد سنة . وهذه الثلاثية تقوم على الموت والبعث والحياة ، ثم تكرر موتاً فبعثاً فحياة . مردوخ البابلي يموت ويبعث فتحيا معه الخليقة من جديد . اوزيريس هذا شأنه في مصر . البعل ثم ادون هذا شأنهما أيضاً في فينيقيا . ولا يقدر أحد أن ينكر ما في هذه الثلاثية « المصيرية » من معاني الامل والفرح والاطمئنان . وكذلك فإن البطل المأسوي يموت ويبعث في هيئة ميثوس ويحيا في روع الناس كلها تشابهت مصائرهم بمصيره[4] .

أين من ذلك كله ما نجد في « شهرزاد » الحكيم من شأن العودة الخالدة ؟ الواقع أن

---

(1) توفيق الحكيم ، شهرزاد ، صفحة 180 .

(2) المرجع السابق ، صفحة 162-163 .

- Nietzsche, opt cit.., p 289 « Car toute joie veut l'éternité»

(3) Eliade, M., Le sacré et le profane, opt. cit., p. 68.

(4) Ibid., Ch. II.

المرء قد يعبط زرادشت نيتشه على عودته الخالدة لأنها تمنحه يقيناً بالخلود، وإمكانية إعادة حياته نفسها على أمل أن يحياها بعمق أشد، وبجدوى أكثر، وبفرح أعمق عله يصل من بعد الى مرتبة الانسان الاعلى. والواقع أن المرء قد يغبط الانسان في بابل ومصر وفينيقيا القديمة على عودته الخالدة لأنها تمنحه شعوراً بالغفران، والتجدد، والانبعاث مرة بعد مرة. ولكن المرء لا يجد مبرراً نفسياً أو أخلاقياً كافياً يجعله يغبط شهريار على عودته الخالدة، ذلك لأنها ليست تمنحه الا شعوراً ضئيلاً باهتاً بالخلود، لكنه خلود« تنبل » ينسل بشراً تنابل، في دوامة من اليأس والضيق والملل والرتابة القاتلة. هل معنى ذلك أن الرؤ يا المأسوية في « شهرزاد » رؤ يا منغلقة على نفسها، وهي بالتالي أشد مأسوية؟ الجواب نعم. إنها رؤ يا أشد مأسوية من حيث المبدأ لأنها رؤ يا سلبية قائمة على غياب الانسان، الحر الخلاق، المتجدد، القابل للاصلاح والتحسن والتطور. ولكنها في الوقت ذاته رؤ يا أقل مأسوية بفضل ذاك الغياب نفسه. ذلك لأن الرؤ يا المأسوية لا تيأس من الانسان، بل تحاول أن تجعل منه محور الكون والمصير مهما كانت الظروف ومهما إنقلبت عليه النتائج. الرؤ يا المأسوية رؤ يا وبالتالي « وعي » إنساني، أي ان من أول شروطها حضور الانسان لا غيابه، عمله لا ملله، أمله لا يأسه، بطولته لا معاناة السلبية لسجن من البلور دائر أبداً على نفسه، أو معاناته لمصير ثور الطاحون. الانسان المأسوي في المأساة « فلاح » أو« حراث » أو « طحان » وراء الثور يقوده، وبجهده وعناده يرغم الأرض البوار على أن تنبت زرعاً، ويرغم حجر الطاحون على الدوران حتى يجعل الحب دقيقاً، أي أنه الانسان في لقاء العالم، الوعي في لقاء القدر الاعمى. وليس هو « ثوراً » لا يعرف من يقوده والى أين. صحيح أن البطل المأسوي يدرك أن القدر باق وراءه وأمامه ومن حواليه، وإن الكلمة الاخيرة له، لا للانسان، لكن حسبه أنه « كان »، أنه تحدى القدر بالانسان . . [1]

ومن الهنات اللامأسوية في مذهب العودة الخالدة الشهرياري أمور ثلاثة هي أمور علاقته بالجسد، **والأرض والتاريخ**.

أما **الجسد** فشهريار يضيق به ويعتبره سجناً. والضيق بالجسد غريب عما نألف من أمر العلاقة بالجسد في العودة الخالدة لدى سواه. الانسان البدائي يؤمن بأن جسده شيء مقدس لأنه « كوزموس» صغير في الكون الكبير[2]، ولأن جميع أعضائه ما هي إلا « نسخ » عن أعضاء إله، وبالتالي فإن ما يؤديه الجسد من وظائف ما هو إلا تكرار لما قام

(1) راجع حول ذلك في الفصل الثالث من الدراسة: « الميثوس الماسوي ».
(2) Ibid. Ch. IV.

به في الزمان الأول » ذاك الاله ، أو هو إستمرار في عملية الخلق والتجدد . والمثال على ذلك نظرة الانسان البدائي الى العمل الجنسي ، فهو عمل مقدس ، ضروري لاستمرار الخلق ، وتكرار لعمل إلهي تمَّ في بدء الخليقة(1) . الانسان البدائي إذن لا يضيق بالجسد ، ولا يعتبره سجناً ، بل هو يعتبره كوناً صغيراً منفتحاً على الكون الكبير ، وأداة شراكة في عملية الخلق . . . وكذلك شأن الجسد في الحضارات الشرق الأوسطية القديمة ، والدليل على ذلك إن ما عرفته تلك الحضارات من أعراس جماعية كان طقساً إحتفالياً مقدساً يعيد سيرة الخلق ، والدليل أن الجسد قابل للبعث يدفن بعد الموت في قبور « على رجاء القيامة »(2) . أما الجسد في نظر زرادشت نيتشه فهو « كامل » الانسان ، لا جزء منه ، ولا سجن له . يقول زرادشت« من كان يقظاً وواعياً يقول.. أنا في كليتي جسد ، ولا شيء عداه . ليست النفس الا كلمة تشير الى فلذة من الجسد . وراء أفكارك وعواطفك ، يا أخي ، يقف سيد أقوى ، حكيم مجهول إسمه « الذات ». إنه يسكن جسدك ، إنه جسدك . . . » وهو يخاطب من يحتقرون الجسد قائلاً بأنهم يضلون سبيل الحياة الحق ، وإنهم ليسوا جسراً الى الانسان الاعلى(3) . ولسنا نجد بطل مأساة يضيق بجسده. حين فقأ اوديب عينيه فإنه يكفر عن ذنب كبير بتضحية كبيرة ، وحين لا ترضى انتيغوني إلا أن تدفن جسد أخيها في التراب فإنها تتعرض للموت في سبيل الحفاظ على حرمة الجسد .

أما الأرض فشهريار برم بها ، ويعتبرها هي أيضاً سجناً . أما في الحضارات القديمة الآخذة بمبدأ العودة الخالدة فالأرض هي أقدم عبادات الانسان ، إنها « امنا الأرض ». في نشيد هندي قديم هذا الكلام « إزحف نحو الأرض أمك »(4) . في فينيقيا كان البعل ، إله المطر ، يخصب عشترت ، إلهة الأرض ، ويقال حتى اليوم في لبنان في الأرض التي يرويها المطر أنها « أرض بعل ». في المأساة اليونانية نقرأ لاسخيلوس في « حاملات القرابين » تمجيداً للأرض التي «تلد جميع الكائنات، وتطعمها، ثم تتلقفها من جديد بذاراً خصباً » . (البيت127-128) . أما بشأن علاقة نيتشه - زرادشت بالارض فإننا نترك الكلام لفريدريك ورزباخ ، كاتب مقدمة لاحدى طبعات « هكذا تكلم زرادشت ». يقول ورزباخ أن أعمق مرامي الكتاب والكاتب تتجلى لنا في هذا النداء الذي يطلقه زرادشت « أستحلفكم يا أخوتي بأن تظلوا أوفياء للأرض . . . لا تدفنوا رؤوسكم في رمال الاشياء السماوية ، بل ارفعوها حرة ، رؤوساً أرضية ، تخلق معنى الأرض . أعيدوا للأرض معناها ، معنى إنسانياً . . . ». ويضيف وزرباخ معلقاً أن أساطير أمنا

(1) Ibid. Ch. II

(2) Ibid. Ch. II

(3) Nietzsche, opt. cit... p. 51

(4) Eliade, M., Le sacré et le proane, opt. cit., p. 118

الأرض تعاودها الروح اذاك ، وإن أصدق ما يعتلج في قلب نيتشه من حنين إنما هو حنينه الدائم الى وصل ما إنقطع مع الكوزموس . وكان نيتشه يريد أن ينقذ الانسان من براثن العزلة الرهيبة التي يعانيها في إنفصامه عن الكوزموس . . . . ويستشهد بما قال زرادشت « شرعت قلبي للأرض المهيبة ، للأرض المعذبة ، وأقسمت على أن أمحض هذه الأرض المثقلة بالمصير حباً وفيّاً لا يعرف الوجل ، حباً حتى الموت ، وأن لا أحتقر أي لغز من ألغازها . . . »[1] .

لعل سر هذا الحنين الى الأرض يتضح في ما يذهب إليه باحث معاصر في ميثوس « أمنا الأرض » وهو أن الاوروبيين أنفسهم ، حتى في عصرنا الحاضر ، يكابدون شعوراً غامضاً من علاقة حميمة صوفية بالأرض التي ولدوا عليها . ويرى أن هذا الشعور مثاره علاقة بنيائيّة بالكون تفوق بكثير علاقتنا بالاسرة أو بالجدود[2] . ويرى أيضاً أن نزع الطابع القدسي عن الطبيعة (الأرض) إنما هو نزعة حديثة لا تعرفها الا قلة من الناس في المجتمعات المتقدمة وخاصة في أوساط رجال العلم . أما في الغالب فإن الطبيعة ما زالت تنضح بسحر ، وسر ، نتلمس من خلالها جميعاً الآثار الباقية للقيم الدينية القديمة[3] .

أيكون شهريار من « رجال العلم » حتى ينزع عن الأرض طابعها القدسي ، أو حتى يضيق بها ؟ لا شك في أن داء العقلانيين أخذ بخناقه فجعله السير على طريق « الذهن » ينفصم عن الأرض ، فلا يحاول أن يعطيها من بعد « معنى إنسانياً »ورد على لسان زرادشت . ولا شك في أن هذا الانفصام عن الأرض مأسوي يعاني مثله المنفيون قسراً عن أوطانهم ، وقد يعاني منه سكان المدن الحديثة خاصة إذا كانوا قد سلخوا إليها عن الريف . ولكن مشكلة شهريار أنه يعاني الشعور المأسوي ، ومعاناته تبقى سلبية ، وبالتالي فهي مأسوية ناقصة ، ذلك لأن ما يجعل الشعور المأسوي متكاملاً هو الرفض ، والقيام بعمل يطبع العالم والقدر بخاتم الانسان ، أو يمنحهما « معنى إنسانياً » . أما إذا كان ضيق شهريار بالأرض من نوع ضيقه بالجسد ، أي الضيق من السجن المادي ، فليس عليه ، لو تكامل هذا الضيق المأسوي ، ولم يبق سلبياً ، إلا أن يحاول ، في هذا المجال أيضاً ، طبع الأرض بخاتمه . كيف ؟ هذا شأنه هو . إنما نرى ان قد كان في يده ، لو « أراد »، أن يحاول ذلك بالوقوف من الأرض ، مثلاً ، موقفاً « جمالياً »، فأما يشرع حواسه على نعم طبيعة الأرض ، كما يفعل الشعراء ، واما يجعل قفارها جنائن ، وأرضها البوار مروجاً تموج بالخصب . ولسنا نشك في أن الموقف الجمالي من الأرض ، أو الموقف

(1) Cfr. «Introduction» par Friedrich Würzbach à «Ainsi parlait Zarathoustra», opt. cit...

(2) Eliade, M., Le sacré et le profane... p. 120.

(3) Ibid. p. 129

الانساني الايجابي عامة في محاولته « تفصيل » الأرض على قياس الانسان ، جمالياً ، وعملياً ، صناعياً وزراعياً ومدنياً ، لسنا نشك في أن هذا الموقف إنما هو ثأر الانسان من الأرض متى ضاق بها ، لأي سبب من الاسباب ، فيحاول أن يكون « حاضراً » فيها ، أن يجعلها تعكس وجوده ، أن يجعل ما فيها من خواء نسقاً من صنع يده يرتاح إليه . اذاك يبطل الانفصام بين الانسان والارض ، يبطل ضيق الانسان بالارض ، تصبح الأرض « مغامرة » إنسانية دائمة ، حرباً على القحط والبوار ، وعوامل الطبيعة ، حرباً على الصحراء والغابة . ولعل ما نعرف من أمثلة على ذلك في تاريخ هجرات الافراد والجماعة خير دليل على ذلك . حين ينفصم الانسان عن أرضه قسراً ، ويرى نفسه منفياً في أرض غريبة فإن ما يشعر به من ضيق بها ، ضيق مأسوي ، يدفعه الى « الالتحام » بها في معركة يومية يشنها على وعرها وجدبها ووحشة طبيعتها .هذا ما تعنيه، في ظننا، قصة روبنسون كروزويه . هذا ما جعل الاوروبيين الذين قطعوا المحيط الى أميركا يبنون ، في أقل من قرنين من الزمان ، « العالم الجديد »، ويتخطون به اوربا نفسها . كانت تشتد رغبتهم في الالتحام بعالم جديد لجأوا إليه بقدر إشتداد شعورهم بالانفصام عن عالم قديم إنسلخوا عنه . لم يكتفوا بمعاناة الغربة التي دفعتهم ظروف تاريخية إليها ، أو بمعاناة الضيق من أرض غريبة ، بل حاولوا أن يتحدوا أقدارهم فجعلوا من أرض الغربة أرض إغتراب ، وجعلوا من تاريخ الغربة إغتراباً للتاريخ إذ هم اليوم ، الى حد بعيد ، حاضنو التاريخ في الأزمنة الحديثة ، وصانعوه . وصناعة التاريخ تقودنا الى المحنة اللامأسوية الثالثة التي سقط فيها شهريار في إيمانه ذاك الايمان « السيء » بالعودة الخالدة . . . ونعني الانفصام عن التاريخ[1] .

حين آمن شهريار بأن كل شيء يدور في حلقة منغلقة على ذاتها ، تتكرر كلما أحكمت دائرتها، فلا يد للانسان عليها، فانه تنازل عن الصناعتين، صناعة الذات وصناعة التاريخ . وهذا التنازل وإن يكن يصدف عن خلفية مأسوية حين يجعل للدائرة الكلمة الأولى والأخيرة ، الا أنه لا يتكامل مأسوياً حين يقنع بهذه القسمة الرهيبة ، ويعانيها سلبياً ، فلا يحاول أن يقحم عليها حضور الانسان ، وعمل الانسان لاثبات ذاته في وجه العمى الكوني . وهذا هو شأن الايمان بالعودة الخالدة من حيث المبدأ . هذا إيمان يتصور التاريخ حلقة دائرة ، أو عوداً أبدياً للاشياء والكائنات والاحداث ، وفي هذا التصور الدائري للتاريخ يضيع الانسان ، يصبح عمله غير ذي معنى ، تصبح إرادته لا إنبثاقاً حيا من حريته ، بل حتما تفرضه ضرورة التكرار ، أو ضرورة النسج على منوال

---

(1) راجع حول موضوع الانفصام عن التاريخ بالعودة الخالدة :
Eliade, M., Le mythe de l'éternel retour... «Destin et Histoire», in Ch. III.

حياته السابقة . وقد رأينا زرادشت يكسر هذا الطوق من الحتمية التي تسحق الانسان ، وذلك حين دعا الى الانسان الاعلى الذي يفترض أن على الانسان أن يحيا ما يفرضه عليه قانون العودة الخالدة بعمق أشد وفاعلية أقوى من ذى قبل (من حياته السابقة) . إذن ففي تصوره أن هناك مفارقة بين الحتمي (العودة الخالدة) والممكن (قدرة الانسان على الحياة بجدوى أكثر) . وهذا التصور صان «الانسان» ، أقحم «المعنى الانساني» في اللامعنى الكوني ، وبالتالي صان للمأسوية تكاملها ، وللوعي المأسوي ديناميته الاصلية التي نعهدها في أبطال المآسي . وقد رأينا من قبل إنسان الحضارات الآخذة بمبدأ العودة الخالدة يعتبر أن كل عودة للسنة تلغي السنة الفائتة ، فإذا الانسان نفسه يتجدد ويقبل على عمله الزراعي غالباً بهمة أشد ، فيكون « حاضراً » في حومة المصير لا متنازلاً عنها . ورأيناالانسان البدائي نفسه يعتبر « أعماله » تكراراً لعمل قام به إله في الزمن الأول ، فإذا أعماله ، وإن تكن نسجاً على منوال ليس من صنعه ، إلا أنها مساهمة في الخلق تصون هي أيضاً حضور الانسان في حومة المصير . . . أما شهريار فإنه يكتفي ، حيال العودة الخالدة ، بالتأمل ، بالمعاناة . صحيح أنه سوف يعود غضاً نقياً من بعد ، ولكن بعد إنسدال الستار على نهاية المسرحية ، وما يهمنا هو المسرحية نفسها . وهكذا فإن شهريار إتخذ من مبدأ العودة الخالدة أسوأ ما فيه ، أي القناعة بأنها الشيء الذي لا بد منه . وقد رأيناه « يتجمد » عند عتبة تلك القناعة فلا يحاول أن يكسر طوقها ، أو يتخطاها الى إثبات الذات ، الى منحها معنى إنسانياً ، الى مهرها بطابع الانسان .

وفي الواقع فإن شهريار إنفصم عن التاريخ . والتاريخ بمعناه الاصيل لا يتبع خطاً دائرياً بل خطاً مستقيماً . الأول يكرر نفسه ، أو تكرره العودة الخالدة ، حدثاً حدثاً ، وإنساناً إنساناً ، أما الثاني فإنه سائر أبداً الى أمام ، وبالتالي فإنه لا يعود على نفسه ، ولا يكرر نفسه ، ولا حدث فيه يعاد هو نفسه ، ولا إنسان يحيا أكثر من حياة أرضية واحدة . الأول « ديني » ، والثاني علماني . الأول من صنع حتمية كونية ، عمياء ، والثاني من صنع الانسان في عراكه مع الطبيعة أو في حروبه مع أخيه ، أو في إسهامه معه في عمل واحد . الأول لا تاريخي أصلاً ، والثاني تاريخي أصلاً . وهذه « التاريخية » تقوّم الحدث التاريخي بما هو حدث قائم بنفسه لنفسه . وهذا الحدث لا يبرره الا الظروف التاريخية وحدها . والتاريخية تضع مستقبل الانسان أمامه لا « وراءه » . الماركسية ذات روح تاريخية لأنها تضع الفردوس البروليتاري أمام الانسان نقيضاً لما كان قد عاناه أو لما يعانيه من جحيم الطبقية والرأسمالية . الانسان صانع مصيره الى حد كبير في الرؤيا التاريخية . وحظه من صناعة مصيره حظ واحد احد ، لا يعاد ولا يستعاد . وهذا الشعور بأحدية المصير حافز على اليقظة وبذل الجهد حتى لا تفوت الانسان فرصة مصيريّة ، وحتى يستغلها الى أقصى حد . وبالتالي فإن التاريخية تحمّل الانسان مسؤولية شديدة لا تقبل أصلاً المساومة

والتسويف . أي أنها تنمي فيه الوعي المأسوي . إن قاعدتها لا مأسوية لأنها « متفائلة » بالانسان ، تؤمن بالممكن ، ولا تفقه معنى الضرورة . يقول ماركس أن الضرورة ليست عمياء الا بقدر ما لا نفهمها[1] . ماركس غير مأسوي أصلاً . المأسوية تقوم على المفارقة بين الممكن والضروري . لكن التاريخية تصبح مأسوية المسعى حين تحكم طوق العزلة على الانسان ، حين تجعله وجهاً لوجه لقاء مصيره ، مسؤ ولاً وحده عنه ، نظير ما نجد في الوجودية الملحدة التي يدعو اليها سارتر[2] . أما العودة الخالدة فإنها مأسوية المنطلق حين تسحق الانسان في دوامة من العودة الكونية لا شأن له فيها ، ولكنها تصبح لا مأسوية المسعى حين تكسر طوق العزلة عن الانسان إذ تربطه بالمصير الكوني ، تمنحه يقيناً بالخلود ولو عن طريق العودة الدائمة . التاريخية لا دينية أصلاً ، والعدوة الخالدة دينية أصلاً . هذا إذا فهمنا بالدين ما يخلع على المصير والعالم طابعاً قدسياً .

أين شهريار وعودته الخالدة من ذلك ؟ إنه مأسوي المنطلق حين آمن بالحتمية الكونية التي لا يد للانسان عليها . ولكنه يصبح غير مأسوي السعي حين يتنازل عن صناعة التاريخ ، عبر صناعة ذاته . أي أنه يأخذ من العودة الخالدة أسوأ ما فيها ، وأعني الحتمية الطاحنة ، ويأخذ عن التاريخية أسوأ ما فيها أي مأسوية العزلة الانسانية ، وهو في الوقت نفسه يتخلى عن أفضل ما في العودة الخالدة من إرتباط بالكون ، بالأرض ، ويتخلى عن أفضل ما في التاريخية من إيمان بالانسان ، ودعوة له الى صناعة نفسه وتاريخه . وهكذا تصبح العودة الخالدة في روعه تنازلاً عن التاريخية ، عن محاولة صناعة المصير ، عن إقحام المعنى الانساني في اللامعنى الكوني . صحيح أنه يأتي الى العودة الخالدة من خلفية مأسوية ، ولكنه حين يرتمي في أحضانها وينام عن ذاته وم[illegible]يره ، ويتنازل عن صناعة التاريخ يصبح مأسوياً « بارداً »، سلبياً ، أي مأسوياً [illegible]لطاً ، مأسوياً «بالقوة» لا « بالفعل ».

أخذ شهريار عن العودة الخالدة أسوأ ما فيها لأنه إكتفى منها بالطابع الذهني البارد ، وتخلى عن الطابع القدسي الحار . لم يفقه المفارقة بين هذا وذاك ، فأبصر من الحقيقة الواحدة ذات الوجهين المتناقضين وجهاً واحداً . وقد رأينا أن المأساة فن المفارقة ، وأن المأسوية الحق مفارقة دائمة بين الحتمي والممكن ، بين الانسان العادي والانسان البطل ، بين القدر والانسان ، بين الانسان والعالم[3] وقد رأينا أيضاً أنه كلما إشتد

---

(1) Ibid. Ch. III.

(2) Ibid. Ch. III.

(3) راجع في الفصل الثالث من الدراسة : « إستدراك المأساة أو فن المفارقة ».

التجاذب بين طرفي المفارقة النقيضين في وعي البطل المأسوي كلما كان ذاك مصدر طاقة وحافز عمل ، ودعوة الى التخطي .

أفرغ شهريار مبدأ العودة الخالدة من محتواه القدسي ، خلع عنه الطابع القدسي . يقول باحث معاصر في ذلك ما يلي : « حين تفرغ العودة الخالدة من محتواها الديني فإنها تقود حتما الى رؤ يا متشائمة للوجود . حين ينزع عنها طابعها القدسي يصبح الزمن الدائري رهيباً إذ يتجلى في حلقة دائرة ، الى ما لا نهاية ، على نفسها ، تتكرر أبداً . . . »(1)، ويرى أن هذا ما يحدث في بعض المجتمعات المتطورة « حين تنسلخ النخبة المفكرة فيها رويداً رويداً عن اطر الديانة التقليدية »(2) . ويضرب مثلاً على ذلك ما جرى في الهند حين راحت نخبتها المفكرة من رجال الدين تؤ من بأن العودة الخالدة تتكرر الى ما لا نهاية حتى تنتهي ، بعد عدد لا يحصى أو يصعب إحصاؤ ه من السنين ، الى « الانحلال الكوني العام » . وفي هذا الحاد وإن « مؤ جلاً » . وفي هذا تشاؤ م لا يطيقه الدين أصلاً . أما العامة من الهنود فما زالوا يؤ منون بأن هناك « سبيل خلاص » من هذه الدوامة الرهيبة وهو في أن يعود الانسان ، بعد حيوات متعاقبة ، الى الروح الكلية ، الى براهما ، الى فردوس إسمه « النرفانا »، روحي صرف ، لا يعاني الانسان فيه من بعد جسداً ولا أرضاً ، ولا عودة خالدة(3) .

سبيل الخلاص هذا لم يطرق ذهن شهريار . نذكر بالحوار التالي بين شهرزاد وشهريار :

شهريار : لقد سئمت هذا السجن من البلور .
شهرزاد : ليس فيما تفعل سبيل الخلاص .
شهريار : ما السبيل ؟
شهرزاد : لست ادري »(4) .

اما عامة الهند فانهم يدرون . وانسان الحضارات الشرق الاوسطية القديمة فقد درى حين جعل سبيل الخلاص في اعادة الخلق كل سنة ، وفي تجدد الذات مع تجدد الدنيا ، في مطلع كل سنة جديدة . وأما زرادشت نيتشه فقد درى حين جعل سبيل الخلاص السعي الى الانسان الاعلى . واما انسان الرؤ يا التاريخية المعاصر فقد درى ، وان لم يكن يؤ من بالعودة الخالدة ، وتصور للتاريخ خطا مستقيما لا دائريا ، ـ درى حين جعل

---

(1) Eliade, M., Le sacré et le profane... p. 93. -

(2) (3) Ibid. p. 94. -

(3) توفيق الحكيم ، شهرزاد ، صفحة169 .

سبيل الخلاص في السعي الى ان يكون الانسان اكثر ما يمكن سيد نفسه ، وسيد قدره ، وصانع تاريخه .

ايفضح موقف شهريار ما تعانيه النخبة الشرق الأوسطية المعاصرة ، تلك التي احتكت بحضارة الغرب ، ففقدت ايمانها بدياناتهاالتقليدية ، دون ان تعتنق مبدأ التاريخية الغربي ؟ وهكذا ، لو صح هذا الرأي ، فانها بقيت معلقة بين الارض والسماء ، شأن شهريار . . .

ماذا يبقى بعد ذلك كله من الرؤ يا المأسوية في « شهرزاد » توفيق الحكيم ، ومن وعي شهريار المأسوي ، وهما الامران اللذان يجعلان من « شهرزاد » مسرحية مأسوية ؟

لا بد من تلخيص ما سبق وحللناه من امرهما ، ونؤ ثر لهذا التلخيص ، ما دمنا نسير في طريق المأساة ، وما دامت المأساة تقوم على روح التخطّي ، نؤثر العنوان التالي :

روح التخطي وعكسه في « شهرزاد »

لو قامت المسرحية هذه على تكامل الرؤ يا المأسوية والوعي المأسوي لصح اعتبارها مأساة ، حتى قبل النظر الى ما فيها من روح احتفال ، وهو القوام الثاني للمأساة . لكنها قامت على رؤ يا مأسوية لم تتكامل ، وعلى وعي مأسوي لم يبلغ تمامه ، فصح ان نعتبرها مسرحية مأسوية .

اما الرؤ يا المأسوية فقد مر بنا انها قائمة على روح التخطي وعكسه . انها مجاذبة بين هذا وذاك . الله صامت ، عيناه فقط تستقران على شهريار تدعوانه الى سلوك طريق المطلق ، وهذا من اصول الرؤ يا المأسوية ، ولكن الله يصبح في وعي شهريار ايضا شبيها باله العقلانيين البارد ، مجرد سبب اول لتحريك العالم ، او لتبرير خلقه . اله العقلانيين لا مأسوي . . . والعالم حاضر ، انه في الاصل عالم المأساة الكثيف المعقد ، لكن هذا العالم يصبح في وعي شهريار نداء الى المساومة ، نداء الكأنية ، او اللامصداقية ، نداء الاستبدال ، لا الاصالة ، وتضيع في المساومة « انا » شهريار ، فلا هو يحققها في المطلق ولا هو يحققها في الممكن . لا يتخطى الممكن الى المطلق ، ولا يتخلى عن المطلق في سبيل لممكن كما فعل الوزير . وينتصر العقل في وعي شهريار ، فتنهزم الحياة . يفتك بالرجل داء العقلانيين فيفتك بالمعافاة التي تحل على شكل افريس او روح التخطي البريئة ، الديونيزية غير السقراطية ، - في ابطال المآسي . اذاك فلا امل ولا حب ولا عمل . ويحاوا شهريار الفكاك من اسر هذه العزلة الرهيبة ، فيقول بمذهب العودة الخالدة ، فلا ينفح هذ المذهب تلك العزلة الا بنفحة واهية من « **الخلود** » ، الخلود الرتيب .

أما الوعي المأسوي الناشىء عن تلك الرؤ يا ، فإنه يتخطّى بالفكر ولكنه لا يتخطى بالعمل . إنه يتخطى الحجب التي تلقيها المذاهب على وجه المأسوية المتألق الرهيب ، ولكنه يكتفي من وعيه المأسوي بالمعاناة ، فلا يتخطى الفكر بالعمل ، والقدر بالانسان ، ولا يحاول أن يصنع ذاته ، أو يسهم في صناعة التاريخ .

في « شهرزاد » رؤ يا مأسوية غير متكاملة عكس رؤ يا المآسي ، وشهريار ذو وعي مأسوي غير متكامل عكس وعي أبطال المآسي . إذن فليست « شهرزاد » مأساة متكاملة . هذا من وجهة روح التخطي . هذا من حيث المحتوى . وهذا الحكم « مرحلي » إذن ، لا يكتمل الا إذا نظرنا الى « شهرزاد » من وجهة روح الاحتفال ، أي من حيث الشكل ، لا أي شكل مسرحي ، بل شكل المأساة أصلاً . . .

الطابع الاحتفالي في « شهرزاد »

مر بنا في الفصل الثالث من الدراسة أن روح الاحتفال تواكب روح التخطي في المأساة . وإن من أصول روح الاحتفال الخورص أو الجوقة . الخورص بطل الى جانب البطل يشد من ازره ، يثير فيه ، بالموسيقى والرقص والغناء ، الانفعال ، وينمّي الانفعال ، ويحفز على روح التخطي . أما إذا صار الخورص هامشياً ، كما عند اوريبيد ، أو إذا خلت المأساة من الخورص ، كما في التراجيديا الشكسبيرية ، فإن إحتفالية الحدث والزمن والتعبير والاسلوب تحتفظ للمأساة بطابع الاحتفال ، وهذا الطابع يصون روح التخطي ، ويحفز عليها . . .

خلت « شهرزاد » الحكيم من الخورص . إذن ليس فيها روح إحتفال . لكن هل خلع عليها الحدث والزمن والتعبير والاسلوب طابعاً إحتفالياً ؟ لا بد من تناول كل عنصر من هذه العناصر ، كلا على حدة ، من وجهة نظر الاحتفال ، للاجابة عن السؤ ال .

الحدث المأسوي و« شهرزاد »

لا بد من أن يكون الحدث مأسوياً في المأساة ، وهذا من البداهة . أما المسرحية المأسوية فلا بد من أن يحدث فيها « شيء » ما يصدف عن رؤ يا مأسوية أو عن وعي مأسوي ، أو هو يؤ دي إليهما . وهذا الشيء قد يكون حدثاً « مادياً » كالخيانة أو الموت ، وقد يكون شيئاً في الوعي ، أو تبدلاً في الذهنيّة ، مثل الشك ، والقلق .

ما الحدث المأسوي في « شهرزاد »؟ لا نعثر في المسرحية على حدث . لا قتل فيها ، لا خيار بين أمرين كلاهما فاجع . لا يعاني شهريار قهراً من « خارج »، لا يضطره ظرف قاسٍ على القيام بعمل مصيري . لا بد إذن من أن يحدث « شيء » في عالمه المادي أو الذهني . لم يحدث شيء ما في عالمه المادي . يبقى الذهن . ما حدث فيه ؟ وهل ما حدث

يصدف عن رؤ يا ووعي مأسويين أو هو يؤ دي إليهما ؟ . حدث في وعي شهريار تبدل في الذهن يفصح عنه ما نقرأ على لسان شهرزاد والوزير :

الوزير : إنك فعلت أكثر من هذا (بالملك) ، إنك بعثته .

شهرزد : أميتاً كان هو ؟

الوزير : كان أكثر من ميت . كان جسداً بلا قلب ، بلا روح .

شهرزاد : وما إذ تراني صنعت به ؟

الوزير : خلقته من جديد .

شهرزاد : في سبعة أيام ؟

الوزير : في ألف ليلة وليلة . . . أليست قصص شهرزاد فعلت بهذا الهمجي ما فعلته كتب الانبياء بالبشرية الاولى ؟ . . . »[1] .

حصل إذن في « شهرزاد » تبدل في وعي شهريار فصمه عن براءته الاولى ـ البراءة بمعنى الطفولة أو الهمجية الاولى ـ وألقاه وجهاً لوجه أمام لغز الوجود والكون والمصير . وقد مر بنا ما في هذا التبدل من مأسوية . . . الوعي المأسوي كان نتيجة التبدل في ذهن شهريار .

هل من إحتفالية في هذا الحدث الذهني ؟ كان لا بد من أن يكون الحدث « مادياً » حتى يرافقه إحتفال بالمعنى الاصيل للكلمة ، أي بمعنى التنسيق لمجرى الحدث فلا يبدو « عشوائياً » . أما وأنه حدث ذهني فإن الاحتفالية فيه ناتجة عن أمرين هما الاعداد ، إعداد المشاهد أو جمهور المسرحية ، لرؤ ية شهريار « الجديد » ، ثم الاصرار على هذا التبدل . والاعداد والاصرار كلاهما يرقى بالحدث عن الحدث العادي ، ويخلع عليه طابع الاحتفال . . .

أما الاعداد فقد تمّ ببطء والحاح منذ مطلع المسرحية ، طويلاً قبل أن يظهر على المسرح شهريار . لا يظهر شهريار في المنظر الاول الا لمحة ، عابراً من طريق الى دار الساحر ، وإن أهم ما في هذا المنظر يدور حول حيرة الناس العاديين ، الجلاد والعبد والساحر ، بتبدل الملك .

الجلاد : لم أعد جلاد الملك . لم تبق بالملك حاجة الى جلاد . . . ليس حب شهرزاد هو الذي يصرف الملك عن ذبح العذارى . . . الملك مصاب بخبل .

العبد : من حبها ؟

الجلاد : بل بخبل حقيقي . . .

---

(1) المرجع السابق ، صفحة 52-53 .

العبد : عجباً . وما سر ذلك ؟
الجلاد : من يدري ؟
العبد : ومتي أصيب بهذا ؟
الجلاد : لست أعلم ....
الساحر : مولاي الليلة قلق النفس مضطرب البال ... ؟[1] .

ومن يقرأ المنظر الأول يدخل عالماً غريباً من « السحر »، عالماً لا « نثر » فيه ، فيه ليل ، ومصباح مضيء ، وآهات غريبة تصعدها العذراء ، ودلج الملك والساحر ، لمحة ، في الليل ، وخوف ، و« غمام أخضر طائف هناك »، وهمس ، ورجفة . وجميع هذه الاشياء تخلق جواً إحتفالياً لا غش فيه ، لا يمكن أن يوصف بأفضل مما يعنيه الغربيون بقولهم « سحر الشرق الغامض ».

وأما المنظر الثاني ففي ثلثه الاول إعداد لظهور شهريار « الجديد » أيضاً ، ولكنه إعداد يقوم على وضوح أكثر حين يدور الحوار بين الوزير وشهرزاد على شهريار الذي أصبح غير شهريار ...

وأما الاصرار فإنه إصرار شهريار على حالة التبدل الجديدة . شهريار باق هو هو ، طوال ما يبقى من المسرحية ، عنيداً على القلق .

إذا كان مما يفرق الحدث العادي ، ولو كان مجراه في البال والذهن ، عن الحدث الاحتفالي ، ان الاول عشوائي ، متقطع ، عرضة لأن تقتحمه كل لحظة نوافل غريبة عنه ، فإن ما يحفل به تبدل شهريار من إعداد له وإصرار عليه كاف لجعله إحتفالياً ... وبالتالي فإن الزمن في المسرحية يخطو ، على طريق هذه الاحتفالية ، خطوته الثابتة الى الزمن الاحتفالي ، وبالتحديد الى الزمن المأسوي .

الزمن المأسوي و« شهرزاد »:

رأينا الزمن المأسوي لا يقاس بدقات الساعة . إنه زمن يجري في « الديمومة »، ينفلت من حساب الزمان العادي ويختلط فيه الامس والغد والازل والابد ، وهو كثيف ، لا يحتمل الفراغ ، حافل ، مغلق على نفسه لا يحتمل تسويفاً ولا ثغرة ما . هذا شأن الزمن في المأساة . إنه زمن إحتفالي .

الزمن في « شهرزاد » إحتفالي مأسوي غالباً ، الا في بعض « الفلتات ». إنه إحتفالي لأنه نسيج حياة غير عادية ، إذ هو تنسجه حياة ذهنية كثيفة شديدة الامتلاء . وإنه

6(1) المرجع السابق ، المنظر الاول .

مأسوي لأنه نسيج المهابة والقلق الاصيل والشك العارم التي تأخذ بخناق شهريار فلا يجد عنها فكاكاً . إنه زمن فوق الزمن ، إذ هو إستشراف ذهني فوق الزمن العادي ليغرق في « الأبدية » . إنه زمن الرؤ يا .

أما الفلتات التي تند عن هذا الزمن الحافل فإنها من نسج المواقف التي يغلب عليها الطابع التفكيري . نشعر بأن الزمن الاحتفالي إنكسر ، وصار الى زمن « نثري » حين يكثر شهريار من « نثر » ارائه ، حين يتفلسف . والسبب أن للقارىء موقفاً من هذا التفلسف الشهرياري ، وهذا الموقف ، سواء كان الرفض أو القبول ، يدفع القارىء الى الانفلات من زمن المسرحية ، الى التأمل الشخصي ، والتفكير الشخصي . وهذا الانفلات ثغرة في الزمن الاحتفالي والمأسوي . وقد رأينا نيتشه يأخذه على ثالث المأسويين اليونان اوريبييد أنه يكثر من التأمل في الحدث مما يجعله يقدم لنا صورة عن « الشيء » لا الشيء نفسه . من الادلة على ذلك هذا الكلام على لسان شهريار :

شهريار : (مخاطباً شهرزاد) ما ذكرتك الا ساعة الرحيل وساعة الوصول . أما فيما بينهما فما كنت أعيش الا في الزمان والمكان المحيطين بي . . . وسرعان ما اتخذت حياتي شكل ما احتوى جسدي من زمان ومكان. . . أولست كالماء ؟ سجيناً دائماً كالماء ؟ نعم ، ما انا الا ماء . هل لي وجود حقيقي خارج ما يحتوي جسدي من مكان وزمان . حتى السفر او الانتقال ان هو الا تغيير اناء بعد اناء . ومتى كان في تغيير الاناء تحرير للماء . . . . »[1] .

ونحار في أمر هذا التفلسف « الغامض » ، ونضيع بين الماء والاناء ،وبين الرفض والقبول أو الحيرة بينهما « يحار » زمن الاحتفال ، أوهو ينكسر ،هذا إذا كان ما في هذا التفلسف من روح نثرية طاغية غير كاف لكسره أصلاً . ذلك أن الزمن الاحتفالي « شعر » ، شعر بما هو هو ، أي منفلتاً عن الزمن اليومي الرتيب ،وشعر بما يعبر به الكاتب عن إنفعالات أشخاصه أو أفكارهم نفسها . التعبير الشعري قوام الاحتفالية المأسوية . . .

التعبير المأسوي و « شهرزاد » :

نقول التعبير في « شهرزاد » دون تحديد بشعر أو بنثر ،لأن القالب الخارجي للكلام فيها هو« النثر » بمعناه الفج ، أو البدائي ، أي ما لم يكن له وزن أو قافية . أما في الواقع فإن هذا الكلام « المنثور » شعر في الغالب لا غش فيه .وإذا كان الشعر فن الاثارة لا فن « الايضاح » فإن لغة الكاتب تشرق بإثارة ساحرة . الاثارة بالتشبيه ، بالاستعارة ،

(1) المرجع السابق ، صفحة 166-167 .

بإثارة ساحرة . الاثارة بالتشبيه ، بالاستعارة ، بالكناية . الاثارة بالرمز . أي أن التعبير فيها غالباً ما هو « إنشائي » لا خبري ، على لغة أهل البيان . وهذا الشعر يرتدي حلة من الايجاز ، يخطر فيها برشاقة ورهافة وذوق . إنه تعبير راقص ، لا نراه يسف و« يمشي » الا في بعض مواقع التفلسف ، كما مر بنا .
وهذا التعبير الشعري هو في النهاية ما يصون الاحتفال من التبدد والضياع .
وهو ما يجعل الحوار في المسرحية رشيق النقلة ، لبقاً ، يلامس ذهن القارىء ـ أو أذن المشاهد المستمع ـ ملامسة فيها انس وشفافية . وفي هذه الملامسة لا مجال للاثقال ، او الالحاح النثري على الايضاح والاسهاب ، فتكثر علامات الاستفهام تتوج الاسئلة الكثيرة ، وعلامات التعجب تتوج الدهشة هنا وهناك ، فتثير أكثر مما توضح ، وتوحي بالمعاني وحيا لعله في النهاية خير من الشرح والتعليل . والأمثلة على ذلك غالبة . نكتفي منها بخاصة في التعبير تكتفي بطرح السؤ ال دون الاجابة عنه ، تتركه معلقاً ، فليس في المسرحية « لكل سؤ ال جواب » شأن ما نجد في المسرحيات العادية . مثال ذلك :

العبد : إذن ما السر في أمر (الملك) هذا ؟
الجلاد : أنظر . . . لقد إختفى من الشرفة »(1) .

خيرا فعل الجلاد « الصفيق » حين لم يفسر أمر الملك وهو « يطيل النظر في السماء كعبّاد النجوم » . . . مثال آخر :

شهر زاد : وما يجعلك تحسب اني أحب شهريار ؟
الوزير : وهل يخفى الحب ؟
شهر زاد : عجباً . وهل تعرف أنت الحب ؟
الوزير : مولاتي . . .
شهر زاد : أجب . . .
الوزير : أستأذن مولاتي بالانصراف . . . »(2) .

لو أجاب الوزير عن سؤ ال الملكة لكان سقط في تفاهة ما يسقط فيها المسرحيون الصغار . وعلى الارجح أنه لو فعل لكان اتى جوابه أما مثيراً للشفقة وأما داعياً الى إبتسامة ما ، وبين هذه وتلك يضيع الشعر . . . فضل الكاتب أنه ادخل الصمت أيضاً على مسرحيته على غرار ما فعل اسخيلوس حين جعل إحدى بطلات مسرحه (كاسندرا في

(1) المرجع السابق ، صفحة 30 .
(2) المرجع السابق ، صفحة 51-52 .

« اغاممنون ») تطلق آها طويلة تعتبر من فمها ، وهي من العرافات ذوات التنبؤ ، إستباقاً لما سوف يلاقي اغاممنون من مصير فاجع . ويعبر الكاتب عن الصمت ، وهو في موضعه أبلغ من الكلام ، أو هو صمت شعري ، بنقطة إستفهام .

الـــوزير
: اليست قصص شهرزاد قد فعلت بهذا الهمجي ما فعلته كتب الانبياء بالبشرية الاولى ؟

شهرزاد : ؟ . . . »(2) .

شهريار :ها هي ذي قادمة (شهرزاد) . . . أنظر يا قمر ما أجملها .

الوزير : (مطرقاً) ؟ . . (3) .

لكن مشكلة هذا التعبير الشعري في « شهرزاد » أنه إجمالاً شعر منفصم عن العمل . إنه شعر المواقف الجامدة ، مواقف التأمل والتفكير أكثر مما هو شعر الحركة ، النابع من الحركة نفسها ، أو الذي هو حركة في الحركة ، شأن ما هو عليه الشعر الدرامي عامة ، والشعر المأسوي بشكل خاص . وليس الذنب ذنبه ، بل هذه آفة مسرحية « ذهنية » يقتل فيها الفكر العمل . إنه آفة مسرحية تقوم أصلاً على « الحوار »، حوار ساطع بالدهشة ، بالشفافية ، لكنه حوار كلامي لا حوار « عملي » . . .

العمل المأسوي و « شهرزاد »

رأينا العمل المأسوي صراعاً مباشراً بين الانسان وقدره . وهذا الصراع لا يترك مجالاً للبطل أن يسترجع أنفاسه . وهو صراع في الذهن والضمير والوعي أصلاً ينعكس رأساً على العالم الخارجي ، على الناس . إنه ركوب فوري للمغامرة . . . أين العمل في« شهرزاد »؟

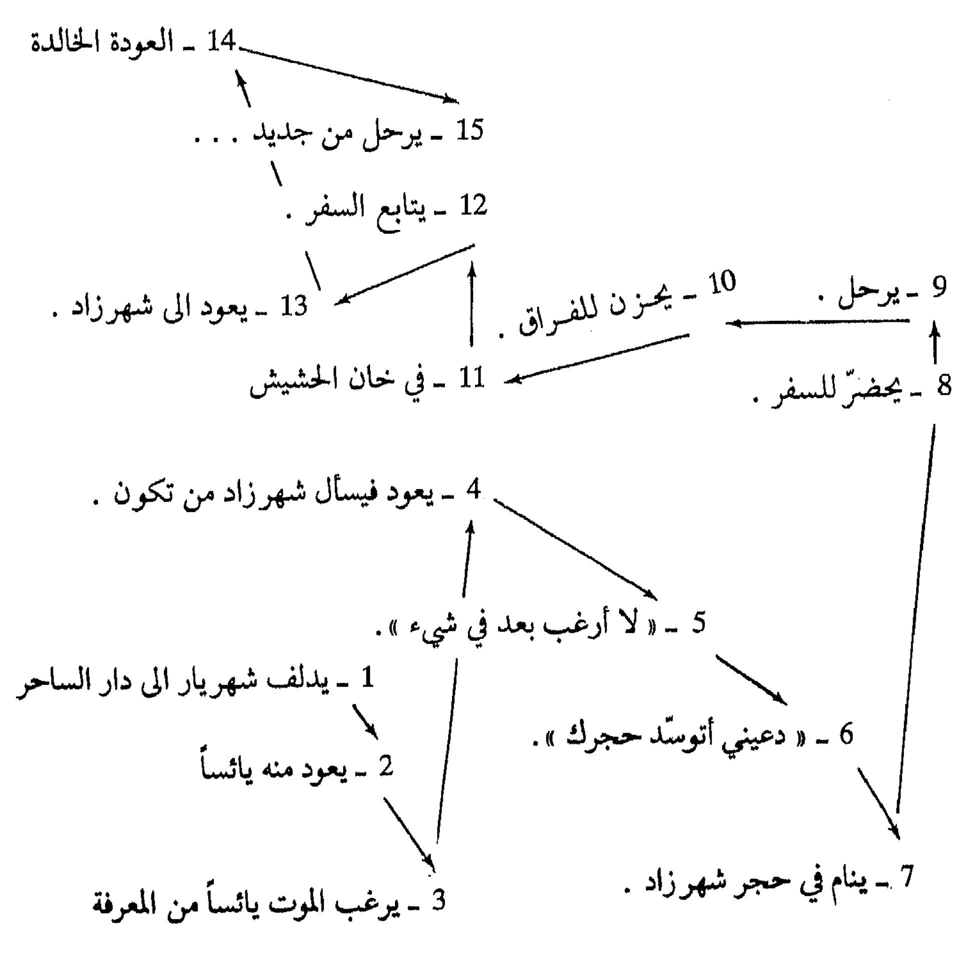
إنه عمل ذهني أصلاً ينعكس غالباً على نفسه ، ذلك لأن شهريار منغلق على نفسه فلا يشرع نوافذها للامل أو للحب أو للعلم ، كما مر بنا . وهو إذا صدف وانعكس على العالم الخارجي ، على الاخرين ، فإنما ينعكس سلبياً ، أي يتخذ هيئة « الهرب » من النفس ، ومن الناس ، أو السفر عنهم ، سواء كان السفر رحيلاً في الأرض ، أو إنسلاخاً عن الواقع على جناح السحر والعنف والحشيش .

غياب العمل عن المسرحية هو العلة الاولى في إنفصام ما فيها من شعر عن العمل ،

(2) المرجع السابق ، صفحة 54 .
(3) المرجع السابق ، صفحة 99 .

أو عن الحركة ، وهو العلة الاولى في إنفصام شهريار عن مصيره ، عن مجتمعه ، عن التاريخ . وهو العلة الاولى في إعتبار « شهرزاد » مسرحية مأسوية لا مأساة . . .

وإذا كان العمل المأسوي يشبه المثلث الهندسي فوق رتاج الهياكل اليونانية ، حين يبدأ من الزاوية الاولى ثم يتصاعد الى رأس الزاوية الوسطى ثم يتنازل الى نهاية الزاوية الثالثة »(1) فإن حيرتنا كبيرة إذا نحن حاولنا أن نرسم لتصاعد العمل في « شهرزاد » أو لنموه أو لحركته خطاً هندسياً . هذا علماً بأن العمل فيها ذهني في الغالب . وها نحن نحاول أن نفعل فإذا لدينا هذا الخط المتكسر التالي بين صعود وهبوط :



نرى في هذا الرسم « اللاهندسي » أن العمل (الذهني غالباً) في مسرحية

(1) راجع حول ذلك الفصل الرابع من الكتاب .

الحكيم ، ينطلق مع شهريار من الرقم (1) لينتهي عند الرقم (15). ونرى أنه يصعد ويهبط عشوائياً ، فلا يتصاعد ولا يتنامى . وأين هذا الكر والفر من العمل في مأساة « اغاممنون » لاسخيلوس وقد رأينا في الفصل الرابع من الكتاب كيف يتبع رسماً هندسياً على شكل مثلث الزوايا ؟ .

وفي هذا الخواء نتساءل أين أسلوب المسرحية ؟ أين الاسلوب الدرامي الصارم الذي يجعل من المأساة وحدة عضوية ترقى بها عن الدراما العادية ؟

أسلوب المأساة و « شهرزاد » :

مر بنا أن خاصة أسلوب المأساة جعل مختلف عناصرها وحدة عضوية فتبدو خاضعة ، بفعل إرادة المؤلف ، لنسق محدد يجعل المتناقضات ذاتها ، في المواقف والشخصيات ، في خدمة وحدة الاسلوب[1] .

هل تناسقت عناصر « شهرزاد » في وحدة الاسلوب ؟ وما كانت النتيجة ؟. في الواقع أن الكاتب نفح مسرحيته بأسلوب نسيق ، فيه مناغمة متصلة بين الكلام والحوار، والتفكير، والوجدان ، وبعض ما فيها من عمل . نادراً ان يسقط الاسلوب في خيانة لذاته ، فالعمل ذهني كثيف الا حين يحاول شهريار مثلاً الخروج من ذهنه ليفسر أمراً آمن به . والشخصيات المسرحية تبقى أمينة لنفسها من البداية الى النهاية ، فشهريار هو « العقل »، والوزير هو « القلب »، والعبد هو « الجسد ». الأول يحاول أن يفهم من تكون شهرزاد ، الثاني يعشق شهرزاد عشق الوجدان ، فهي الشمس الذي يستمد منها نوره ، والثالث يعتبر جسد شهرزاد مأوى . وقد دفع هذا الوفاء للطبع ، وهذا الاختلاف في طريقة الاقبال على الحياة والوجود ، ببعض الباحثين الى إعتبار الملك والوزير والعبد ثلاثة في واحد ، خاصة وإن الانسان إن هو إلا عقل وقلب وجسد معاً . يقول باحث مصري معاصر في هذا الشأن ما يلي : « الظاهر أن توفيق الحكيم مولع بتجسيد نواحي الحياة الانسانية أو بمعنى أدق إتجاهات النفس البشرية ، التي يفصل بعضها عن بعض ويجردها في شخصيات مسرحية . فهو في مسرحيته هذه يجسد النزعة الجسدية في شخصية عبد والنزعة العاطفية في شخصية الوزير قمر ويجعل شهرزاد تنعكس في كل منهما حسب طبيعته . . . إلا أننا عند التأمل لا نلبث أن ندرك مهارة المؤلف في إستخدام هذه الرموز المجسدة للايحاء بنزعات شهريار . . . فالعبد ما هو إلا رغبة شهريار الجسدية . . . والوزير الذي إنتحر رمز لانقضاء الحياة داخل شهريار . . . »[2]. يهمنا من هذا الرأي - وهو إفتراض ، لا يمكن تأكيده ، حتى لو أكده الكاتب نفسه ، إذ أن ما يشغلنا هو العمل

(1) راجع في الفصل الثالث من الكتاب « أسلوب المأساة ».

(2) د . محمد مندور ، مسرح توفيق الحكيم . القاهرة ، دار نهضة مصر ، الطبعة الثانية ، ؟ صفحة 62 .

الأدبي الحاصل ، لا نوايا الكاتب -، يهمنا من هذا الرأي التأكيد على خاصة في أسلوب المسرحية وهو تواكب شخصياتها على دفعها الى وحدة عضوية على رغم إختلاف مواقفها من شهرزاد أو من الوجود . وإذا كان بعض الباحثين رأى في « إختلاف » الشخصيات إختلافاً أصيلاً « وحدتها » في شخص واحد هو شهريار ، فإننا نرى في ذلك وحدة الاسلوب حين جعل الكاتب المتناقضات ذاتها ، في المواقف والشخصيات ، في خدمة وحدة الاسلوب . ولا شك في أن قدرة الكاتب على رسم أشخاص المسرحية رسماً محدد الهوية ، محدد الاطر ، أميناً على هذه وتلك أبداً ، لا شك في أنها تصون جو الاحتفال ، إذ في الاحتفال لا بد من أن يكون الملك هو الملك دائماً ، والكاهن هو الكاهن أبداً ، والرئيس هو الرئيس أبداً . هذا ما نجد في الاحتفالات الدينية منذ الزمن الأول . صحيح أن الاله يقتل ويدفن ، وإن الملك في بابل يحقر قبل بعث مردوخ ، ولكن لهذا فعل الظل الى جانب الحقيقة ، فالاله يموت ليبعث في تمام الوهته قاهراً الموت ، والملك يحقر إذا إنتصر الخواء ليعود مع إنتصار النسق ملكاً يبرّر ملكه النسق ، ويعطيه « الشرعية » من جديد ، أو يجدد له البيعة [1] .

هذه المفارقة بين الظل والحقيقة من أصول المأساة اليونانية . وهي لا تسيء الى الاحتفال ، بل تبرز الحقيقة بالظل ، والانفصال بالانفعال ، فأين المفارقة في « شهرزاد »؟

المفارقة المأسوية و « شهرزاد »

رأينا المأساة تقوم على المفارقة النابضة بوجهيها المختلفين في الحقيقة الواحدة . مفارقة المصير الانساني بين وجه القدر ووجه الانسان . مفارقة البطولة بين الجريمة والعدل . مفارقة الانا أو الذات بين « الكون » والكائنية أو إدعاء الكون . وفي الواقع فإن أشخاص مسرحية الحكيم يفصحون عن مفارقة يعانونها ، بين حين وحين . العبد نفسه ، وإن كان نداء جسده هو الأقوى ، إلا إنه يعاني أيضاً نداء العقل . نسمعه يسأل العذراء في المنظر الأول عن سر شهرزاد ، قائلاً : « أود أن أعرف من هي ؟ » . والوزير يعاني نداء الجسد ، فإذا قال له شهريار أنه « إنسان هرب من هذا (مشيراً الى جسمه). » قال الوزير « هراء » [2]. لكن المفارقة يعانيها شهريار بعمق وإستمرار . إنه يعاني المفارقة بين الجسد والعقل ، بين الوعي والشعور . بين اليقين والشك ، بين العودة والسفر ، بين الأرض والسماء . مشكلته أنه لم يحسم مفارقة من تلك المفارقات حسماً نهائياً ، شأن ما يفعل أبطال المآسي . والا فما سر عودته الى شهرزاد بعد سفره ؟ وما سر بقائه معلقاً بين الأرض

(1) Eliade, M., Le sacré et le profane. Opt. cit. Ch. II.
(2) توفيق الحكيم ، شهرزاد ، صفحة 146 .

والسماء ؟ . نراه في آخر المنظر الرابع يودع شهرزاد قبل الرحيل ، فيقبّلها على عجل ، لكنها « تستبقيه وتقبله في حرارة ، فيقف متأثراً » :

شهرزاد (تتركه في صمت)؟
شهريار (مرتجفاً) شهرزاد . . .
شهرزاد ما بك ؟ إنك ترتجف .
شهريار كلا . هذا . . .
شهرزاد هذا من أثر الفراق يا شهريار . . . »[1].

وفي أثناء سفره ، ينظر الى الشمس وهي تغيب ويحزن لفراق شهرزاد :

شهريار فراق الشمس محزن حقاً . . . شأن كل فراق . »[2] .

وهذا الجانب الاخر من الحقيقة ، هذا الحزن للفراق الى جانب الرغبة في الافتراق هو الظل « المفارق » الذي يجعلنا ، رغم ذهنية شهريار الجافة ، نلمح وراء الذهن طيف الانسان ، فيمكن اذاك أن نشاركه ما هو فيه ، أو أن نتعاطف معه . الى أي حد نفعل ؟ هل نبلغ بالتعاطف مبلغ الكاترسيس ؟ .

الكاترسيس و« شهرزاد »

الكاترسيس أصلاً هي نصيب المشاهد من المأساة . وهو يدعو هذا النصيب إليه ، أو يستبعده ، يسلس له قيادة نفسه ، أو يعانده . شرارة الكاترسيس لا تندلع الا بإحتكاك المشاهد بالمأساة ، وقد لا تندلع . إنما واجب الكاتب أن يوفر لمسرحيته أجواء صالحة للكاترسيس ، والباقي شأن الصدفة ، شأن الجمهور ، شأن المشاهد أو القارىء أيضاً .

هل وفّر الحكيم لمسرحيته أجواء الكاترسيس ؟ وبوجه التحديد هل نتعاطف مع شهريار تعاطفاً يبلغ تمامه من شفقة وخوف وأمثالها من الانفعالات ثم ينتهي بإنفراج عميق ؟ جوابنا « الشخصي » إننا نتعاطف ذهنياً مع شهريار شرط أن نعاني أصلاً موقفه من الوجود . لكن هذا التعاطف الذهني ليس إلا جانباً يسيراً من التعاطف ، إذ التعاطف أصلاً من العاطفة ، من الوجدان . وقد رأينا هذه الكلمة تتفق مع شبيهة لها في لغات الغرب من حيث الأصل اللغوي ،وتلك الكلمة هي « سمباتي » أو سمباثيا[3]، وهي ، لغة ، من كلمة « سيم » اليونانية بمعنى المشاركة ، وكلمة باثوس اليونانية أيضاً بمعنى

---

(1) المرجع السابق ، صفحة 109 .
(2) المرجع السابق ، صفحة 116 .
(3) منها كلمة « Sympathie » بمعنى العطف والتعاطف .

الشعور والعاطفة وتعني أيضاً الالم .| إذن فهي المشاركة في الشعور أو الالم أو التعاطف من تعاطف على وزن تفاعل الذي يعني المشاركة . وهذه المشاركة ، باليونانية ، وبمثيل معناها بالعربية ، ليست مشاركة في الرأي ، إنما مشاركة في الشعور . صحيح أننا لا نقدر في المبدأ على فصل الفكر عن الشعور ، إذ لا يمكن أن نجزّىء الانسان ، ولكن العنصر الوجداني في التعاطف هو الأقوى . يبقى تعاطفنا مع شهريار ناقصاً لأنه تعاطف لو تم فالعنصر الفكري فيه هو الأقوى ، والسبب أن شهريار شخص لا يريد أن يشعر بل أن يعرف ، يريد أن يصبح وعياً خالصاً ، وهو في سعيه هذا ، كما مر بنا ، لا يقدم على مغامرة من إيمان أو حب أو عمل ، فكيف نتعاطف عميقاً ووجدانياً مع إنسان « جاف »، لا يعاني أو لا يحاول أن يعاني العاطفة أصلاً ؟ . قد نرثي لشهريار فنقول مع شهرزاد « مسكين هذا الانسان . . . لو يعلم كم أرثي له . . . »(2)، ولكن الرثاء عاطفة لا مأسوية لأنها تعني حكماً تفوق من يرثى على من يرثى له . الرثاء عاطفة تصلح للمهزلة ، للكوموديّا حيث يتعالى المشاهد على الممثل أو الشخص المسرحي الهزلي. أما التعاطف وهو شراكة فمعناه أننا نجد أنفسنا في البطل أو الشخص المأسوي ، فعطفنا عليه من عطفنا على أنفسنا . . .

اذاك فلا يمكن أن نتحدث عن كاترسيس في « شهرزاد » . لا نقدر على إعطاء الحكم الصارم إذ الكاترسيس نصيب المشاهد أو « شأنه »، ونكتفي بالقول أننا نتعاطف ذهنياً مع شهريار ، ولكننا لا نبلغ بالتعاطف تمامه إذ هو يفتقر الى عنصر الوجدان ، والشعور ، والالم . . .

الخلاصة الأخيرة لدراستنا لمسرحية « شهرزاد » إنها مسرحية مأسوية ، لأنها تغلب عليها النفحة المأسوية ، لكنها ليست مأساة ، إذ أن المأساة نوع أدبي يقوم على إتفاق النفحة المأسوية والشكل الدرامي (شكل المأساة)، إتفاقاً متكاملاً إيجابياً . « شهرزاد » ليست مأساة لأنها تقوم على نفحة مأسوية سلبية إذ تكتفي بمأسوية الفكر دون مأسوية العاطفة والعمل ، وعلى إنسان مأسوي بالقوة لا بالفعل ، إذ هو يتخطى وضعه البشري بالتفكير لا بالعمل ، ولأنها تقوم على إحتفالية التعبير لا إحتفالية العمل .

ولما كانت المأساة تقوم على تكامل روح التخطي مواكباً تكامل روح الاحتفال أو طابع الاحتفال ، فإن « شهرزاد »، وقد رأينا ما فيها من نقص الروحين معاً ، ليست مأساة . لكن ما فيها من رؤيا مأسوية وإن غير متكاملة ، وما يعانيه بطلها شهريار من وعي مأسوي وإن غير متكامل ، أمران يجعلانها مسرحية مأسوية تسمح لنا بالقول أنها

(2) توفيق الحكيم ، شهرزاد ، صفحة 110 .

« وعد » بمأساة تكتب بالعربية ، وإن الانسان الشرقي يمكن أن يصنع « المأساة ». . .

هل تكون مسرحية« قدموس » للشاعر اللبناني سعيد عقل ، وقد كتبها معـاصرة لـ« شهرزاد » الحـكيم، هي « الوعـد » ؟ هل تكون مأسـاة لا مسرحية مأسـوية وحسـب ؟ . . .

الفصل السابع

« قدموس » مأساة

السير على طريق « قدموس »[1] سعيد عقل سهل ، شأن السير على طرقات المآسي اليونانية . يبدو واضحاً منذ البدء أن الشاعر اللبناني المعاصر يعرف ما يفعل . يسمّي مسرحيته مأساة . إذن هو يريد أن تكون مسرحيته « قدموس » مأساة . لا يهمنا كيف كان يتصور المأساة قبل كتابة مسرحيته ، وهل وضع نموذجاً لها المأساة اليونانية ، أو المأساة الفرنسية التي كتبها كورناي وراسين ، أو المأساة الشكسبيرية ، أم أنه تخير لنفسه نموذجاً خليطاً . يهمنا العمل الفني الحاصل . نترك له أن يجيب عن نفسه بنفسه . في دراستنا للمأساة « قدموس » ننظر هل تنطوي على روح التخطي وروح الاحتفال ، وهما قوام المأساة أصلاً ، وننظر بالتالي الى العناصر التي هي بدروها قوام « الروحين »، وننظر من بعد الى ما في المسرحية من مفارقة ، والى ما يمكن أن تؤدي اليه من الكاترسيس . . .

أما عناصر روح التخطي فنتناولها في بداية هذا الفصل السابع من كتابنا ، من « الافريس » الى القدر وموقف البطل منه ، الى الرؤ يا المأسوية ، والميثوس المأسوي قدموس . . .

ونعرض من بعد لعناصر روح الاحتفال فنتناول الحدث والزمن والعمل والشعر والاسلوب ، وما في كل منها من إحتفالية مأسوية .

أما المفارقة المأسوية فنتركها والكاترسيس لنهاية الفصل لأن المفارقة شأن المسرحية كلاً لا أجزاء ، ولأن الكاترسيس هي شأن القارىء أو المشاهد ، ومطلب الكاتب الاخير . . .

روح التخطي في « قدموس »:

يمكن أن نعتبر « قدموس » من المسرحيات التي تقوم أصلاً على روح التخطي ، وموضوعها ، لو إختصرناه ، خير دليل على ذلك =

---

(1) سعيد عقل ، قدموس ـ مأساة . بيروت ، منشورات دار الفكر ، الطبعة الثانية ، 1947 .

المسرحية ثلاثة فصول . الفصلان الاولان من الليل الى مطلع الصباح . في هذه الساعات الحاسمة تجري محاولات لرد البطل عن معركة ، عبثاً . الفصل الأخير أنباء عن المعركة ، وإنتصار البطل ، لكن مشبوحاً على صليب مفارقة مأسوية مريرة . . .

الزمان = منتصف الالف الثاني ق . م . أي حين يمكن أن تكون أسطورة قدموس قد نشأت ، ونشأ عنها ميثوس قدموس وهو التالي = يختطف زفس (زوش في المسرحية) ، رب الارباب في الميثولوجية اليونانية ، بنت ملك صيدون فينيقيا ، وإسمها أوربا ، بحيلة طريفة . فقد إتخذ هيئة ثور ، وإقترب من شاطىء صيدون حيث كانت تلهو أوربا مع رفيقاتها ، فتقدمت الاميرة منه ، ودهشت لما يبديه من أنس ، وإذا بها ، عن لهو ، تستوي على ظهره ممسكة بقرنيه ـ. ورآها الاله الفرصة المناسبة فإذا به يطير (أو يسبح) بها الى جزيرة كريت (اقريطش) ، حيث تلد له ثلاثة بنين . وفي الاسطورة إن « الاقدمين » سموا القارة الثالثة من العالم المعروف إذاك بإسم أميرة لبنان ، فكانت « اوربا »[1] .

وفي الاسطورة أن ملك صيدون (أو فينيقيا) اشنّار أرسل إبنه قدموس يسترد أخته من زفس ، فجاب بحثاً عنها عدة بلدان حتى وصل الى دلفي حيث أنبأه العراف بأن يتابع طريقه حتى يلتقي بقرة يتبعها حتى تموت من التعب ، ويبني ، حيث تسقط البقرة ، مدينة . في البيوسي ، من مقاطعات اليونان ، تموت البقرة ، ويعينّ قدموس مكان بناء المدينة . لكن تنّيناً كان يحرس بالقرب من المكان نبع ماء ، فيتصدى له البطل ، ويقتله . وتنصحه أثينا ، ربة الحكمة ، بزرع أنياب الوحش في الأرض . ويولد من الانياب جيش عمالقة يقتتلون ، فلا يبقى منهم الا خمسة أحياء ، يساعدون قدموس في بناء قلعة مدينة ثيبا ، فكانوا من بعد الثيبيين ، وملك قدموس المدينة ، وزوّجه زفس من « هارمونيّا » ، فولدت سيميلي التي تزوجها زفس ، كما مر بنا ، فولدت منه ديونيزوس[2]. وفي الراوية أن قدموس علّم اليونان الابجدية الفينيقية .

أما سعيد عقل فقد بنى مسرحيته على موضوع محكم التأليف في ثلاثة فصول . في الفصل الأول نعلم أن قدموس يتحدى الاغريق في عقر دارهم يأبى الا العودة بأخته أوربّ ، عنوة . ونعلم أن الاغريق والالهة كانوا قد ضجوا من الغريب الطارىء ، فاستصرخوا له التنين ، فمزق سفين قدموس ، وقضى على أبطاله . ونعلم أن زوش خشي على أوربّ من غيرة الربات ، خاصة غيرة زوجه هيرا ، فخلّى « ذيّاك التنين عند باب

---

(1) راجع حول قصة قدموس :
Dictionnaire illustré de la Mythologie grecque et romaine. Paris, Collection Seghers, 1962,:«Cadmus», «Europe», «Sémélé»...

(2) Ibid., «Dionysos».

اوربّ . » . ونعلم أن معركة قدموس والتنين الفاصلة سوف تجري بعد إنطواء الليل ، عند مطلع الصبح . ومهما كانت نتيجة المعركة الوشيكة فإن أحد الشقيقين ، قدموس أو اورب ، هالك لا محالة . فإذا انتصر قدموس فقضى على التنين فإن الربات الغيورات لقاتلات اوربّ . وإذا إنتصر التنين قتل قدموس . ما الحل ؟ لا حل الا بعودة قدموس الى بلده ، أو بثينه عن معاركة التنين . وتشكو اورب أمرها للأعمى ، وهو عرّاف إغريقي ، وتطلب منه إذا إلتقى بقدموس أن يقنعه بالعودة الى صيدون . ويلتقي الرجلان ، ويحاول الأعمى أن يثبط من عزم البطل وأن يحقّره ، فيطلق عليه وعلى قومه لقب قراصنة[1] . وينطلق قدموس في تعداد مآثر قومه ، فاتحي البحر المتوسط من قبرص حتى إفريقيا . ويتكلم الاعمى متنبئاً بما سوف تفعل صور من بعد ، ثم قرطاجة ، ذاكراً الاسماء نفسها ، ومنها إسم روما وكانت ما تزال في ضمير الغيب (وضمير العّراف) ، وإسم هنيبعل . وقصد العراف من ذلك أن يحد من عنفوان قدموس لا أن ينفخ فيه . كيف ؟ الجواب في قوله لقدموس =

كل شيء منكم . وما أنتم يوماً ؟   لأنتم ذكرى سنى في الدياجي

فأشف قدموس من طموحك . . [2]

لكن قدموس لا ينسى أخته وقد أتى يستردها ، ولا ثأره من التنين ، ويخيب ظن الاعمى حين يقول له : . . . لا شيء في طريق الطموح .

قلت أنّا سنقحم البحر والبر   نجرّ الفتوح تلو الفتوح

ومن الموطن الصغير نرود الارض نذري في كل شط قرانا

نتحدّى الدنيا شعوباً وأمصاراً ونبني - انّى نشأ - لبنانا

وترجّي مني ، أنا ، الجبنة الاولى ؟ ترجي مني ،أنا ، الانهزاما ؟[3]

ونسمع اذاك جوقة (خورص) البحارة الصيادنة ينشدون =

غرّبي يا بحار

شرّدا بالامل الغضّ .

---

(1) سعيد عقل ، قدموس . . . صفحة 47 .
(2) المرجع السابق ، صفحة 53 .
(3) المرجع السابق ، صفحة 54 .

ههنا ، في آخر الأرض ،

كرمة لي ، ودار [1]

ويشتدّ عزم قدموس بهم ، وينذرُ العرّاف قائلاً :

يطلع الفجر في غد بومة تنعق .

ويجيب قدموس :

بوم ؟ ما هدّ بوم جبالاً[2] .

في مطلع الفصل الثاني ينصح الاعمى اوربّ أن تلتقي قدموس وتقول له « عـد بنا . . . » فإذا عاد الشقيقان الى موطنهما ، فلا قدموس ذلّ ، ولا اوربّ نعمت بحب زفس ، فذلك خير من رجوع قدموس « حمل المحامل » ، ولا بأس أن يقول الناس : « عاد قدموس بأخته من لدن الـه ، واوربّ أنقذت أخاها من نيوب التنين » . وترفض اوربّ دعوة الاعمى . ثم تخلو الى نفسها فتتجلّى لها مفارقة وضعها بين أمرين كلاهما فاجع ،

« بين قدموس ، سيف صيدون ، والتنين واقي طعنة الخالدات .

مهجتي ، ان نسبت عرقا ، وزند الباسط النجم والسهى لالتفاتي .

يا لسهمين لوّحا فاذلاً في سماواتها عُلى عنفواني .

من يصبني أقل له عند قبري « لم يا سهم أنت دون الثاني ؟ »[3] .

لكنها « تكاد تسقط عياء » ، وحين تأتي مرى ، مرضع قدموس واوربّ ، تضعها بـين خيارين ، فأما أن تترك لها أن ترى أخاها فتنصحه بالعودة ، وأما أن تكون هي ، مرى ، رسولها إليه . وتمانع مرى بعنفوان ، قائلة :

لم يفتني ان لو تراجع قدموس لكان السواد بعض سواد

وبقينا أنت المليكة في زوش ، وأما أنا . . . . . فخؤ ونه

زيّنت خفضة الجناح لنسر شكّ في ملعب النجوم جبينه[4] .

---

(1) المرجع السابق ، صفحة 54-55 .

(2) المرجع السابق ، صفحة 55 .

(3) المرجع السابق ، صفحة 56-64 .

(4) المرجع السابق ، صفحة 72 .

لكنها ترق لأورب وترى رأيها وهو أن عودة قدموس أهون الشرين ، وتقول لها « رضيت إلتقاءه بدموعي » .

اورب

. . . تسلمت يا مرى آمالي

إن يفت قولك النفاد إليه فأنا ههنا لافضح أمري ،

وتكونين أنت سلّمتني . . [1]

وتنصرف اورب ، فتتجلى لمرى قباحة ما هي مقدمة عليه =

مرى ويح اوربّ ، ما أرادت وما نالت ؟ خداعاً مني لنفسي العلية [2] .

وحين يدخل قدموس ، ويدرك قصدها ، ويقرعها بعنف ، ويهتف =

من اورب ؟ ماتت مذ ودعت لبنانا

تقول له =

لم نودّع ما بات في الصدر حباً حيثما الحب كان لبنان كانا .

يعدل الحكم حين يصلح أهلوه ، فما هم ضغينة واثّثاراً [3] .

فيجيب حانقاً =

أنت ؟ ما أنت والتبجح بالعدل ؟ ترى العدل عاد دمية لاعب ؟

لفظة في فم الاثيم . الا يخجل أعمى يرنو الى الشمس كاذب ؟

كان لي بعض رحمة فإستحالت مذ نكأت الجراح حقداً وثاراً ،

واخال الهوى توحش في صدرى فأنشبت بالهوى أظفاراً .

مرى(لنفسها) ربّ ، أمسك بها فلا لقيته وحش غاب . . .

(لقدموس) عهدي بقدموس . . . أعلى .

قدموس اثم اورب حطنا من علانا وكسا أرضنا على الدهر ذلاً . . . [4]

---

(1) المرجع السابق ، صفحة 75-76 .

(2) المرجع السابق ، صفحة 77 .

(3) المرجع السابق ، صفحة 83 .

(4) المرجع السابق ، صفحة 83-84

وتظهر اورب من مخبئها نافذة الصبر على رزانة =

. . . عمر ؟ ماء وجهي أعزّ عندي وأبقى ، . . .

أنا اورب عد باورب|قدموس ولا يقتتل بي الوطنان ![1] .

قدموس . . . . أبلاد عقّت ، وظلّت على العهد ؟

اورب

بلادي أنا ، ولبنان|عهد

ليس ارزاً ، ولا جبالاً ، وماءً وطني الحب ليس في الحب|حقد . . ![2]

قدموس أي عرق في الغرب ينبض بالرفق فيجزى الجزاء حبّاً بحبّ ؟

اوربّ أيّ صيدونيّ تربّى على البغض فيحيا للثأر ضرباً بضرب ؟![3] .

وينشد المقاتلة الاغارقة اذاك ما يدفع قدموس الى التشبث برأيه « في الغربي »،- يقولون =

طاب طاب القتال

واغتدى الليل قصير الاجل .

ضُجّ يا فجر وقل للأزل :

نجم صيدون مال .

ما لها تطرق

مذ جرى الغربّي هذي الجبال ؟

وأمّحى عن جانبيه المجال .

وأمّحى المشرق . . .[4] .

ولا يحفل قدموس بنداء أخته « عد بنا يا أخي . »

قدموس . . . معاذ العلى الرجوع بمرأة .

والنزاع اغتدى نزاعاً على الدنيا وحكت بجرأتي كل جرأة .

---

(1) المرجع السابق ، صفحة 84-86 .

(2) المرجع السابق ، صفحة 87 .

(3) المرجع السابق ، صفحة 88 .

(4) المرجع السابق ، صفحة 89 .

هم أرادوه دامياً فليكن ادمى ويفصل على كرور الزمان .

بين سيف أهل إعتداء وسيف هادم حده وبالهدم بان . . [1] .

وينتهي الفصل الثاني عند هذه الابيات ، ولنا عودة إليها إذ فيها إختصار رائع لروح التخطي عامة ، و « الافريس » أو روح التطرف حتى الحسم الفاجع ، بشكل خاص . . .

أما الفصل الثالث وهو الأخير فهو فصل الحسم . وإذا كان الفصلان الاولان يجريان في الليل ، فإن هذا الفصل يجري عند مطلع الصبح . للاحداث المصيرية عادة لون الفجر . كانت اورب في الفصل الأول قد قالت لمرى « لا يرى الصبح أو يخر قتيلاً واحد منهما . » [2] . ومعظم الفصل الثالث أخبار عن معركة قدموس والتنين . تبدي في مطلعه مرى خشيتها على قدموس =

ذلك الغرب يستحيل الى وحش ، ويغوى بالمخلب المعطاء .

خفته ـ عفو ردن قدموس ـ يهوي فوق قدموس ضافي الجسم طوداً .

ساحقاً ماحقاً يكاد حضيض الأرض يخشى له ، إذا مر ، عودا . . [3] .

لكنها سرعان ما « تتخطى » الخوف بالثقة بقدموس ، « توأم العزم »، فتهتف =

سوف نبقى ، يشاء أم لا يشاء الغير ، فاصمد لبنان ، ما بك وهن .

سوف نبقى ، لا بد في الأرض من حق ، وما من حق ولم نبق نحن[4] .

وفي غمرة العنفوان « الوطني » تنسى مرى أن بقاء قدموس يعني موت التنين ، وموت اورب . وتأتي اورب نفسها فتصف ما رأت من المعركة ، بين خوف على نفسها وإعتزاز بأخيها ، لكن الاعتزاز يبدو أغلب =

رمقته عيني فيا بؤس عيني يقحم الموت ، عهده وهو قانص

يضحك الضحكة المرنة كالسهم ويجري كرعدة في الفرائص . . [5] .

---

(1) المرجع السابق ، صفحة 90-91 .
(2) المرجع السابق ، صفحة 32 . والمقصود التنين وقدموس .
(3) المرجع السابق ، صفحة 92-93 .
(4) المرجع السابق ، صفحة 94 .
(5) المرجع السابق ، صفحة 94-95

ومن بعد يأتي الاعمى يخبر بما جدّ في معركة البطل والوحش =

الاعمى — سلّ سيفا قدموس ما حده حد وحاميك مثخن بالجراح .

اورب — لا تخف أن تقول مات ولم يبق لعينيّ مطمع بصباح .

الاعمى — لم يمت فانجديه .

اورب — ويحك ، ماذا ؟ أأنا من وراء قدموس خنجر ؟

الاعمى — إنما ذدت عن حياتك اوربّ إذا ذدت عن دم راح يهدر . . (1) . ويجبب لها الحياة ، قائلاً « او أشهى من الحياة ؟ . »

اوربّ — . . . . . بلى ، اعمى البيوس ، إزدراؤ نا للحياة

يوم تغدو الحياة قسمة حر|حمّلوه للغـدر سيف الجناة . . . . .

الاعمى — اقصري . كرّثانياتك معدود ، . . .

اورب — ويك ماذا تريد ؟

الاعمى — حجب دماء .

اورب — كيف ؟

الاعمى — ردي عنا الكمي العنيد (2) .

وتبرز اذاك مرى تخبر أن قدموس كان « الخصم الشريف » في المعركة إذ راح يأسو جرح التنين ، ويعنى به . وكاد لا يقضي على الوحش لولا أنه سمع هاتفاً يقول « قدموس ، انجز على التنين ، وإزرع أضراسه في الصخور ،

تنبت الارض ماردين عُلى يبنون ثيبا أعجوبة الاجيال ،

فهي أولى حواضر مئة تبنى على إسم القدامس الابطال . . . . (3) .

وحين يتضح لاوربّ أن قدموس قاتل التنين ، وإن موتها أصبح وشيكاً ، تغلب عليها إرادة العيش والبقاء ، فتصمم على طلب نجدة زوش على أخيها (4) .

وتبقى مرى وحدها فتصعد صلاة الى « الرب » ، وواضح أنه غير زفس ، بل هو « الله »=

وأنا أستجير بالرحمة الاولى ، بنور الانوار ، بالينبوع

أن تقبل ، ربي ، قرابين حب ورجاء ، وذلة ، ودموع .

---

(1) المرجع السابق ، صفحة 98-99 .
(2) المرجع السابق ، صفحة 102-103 .
(3) المرجع السابق ، صفحة 104 .
(4) المرجع السابق ، صفحة 106 .

اعطنا رب قبل كل عطاء أن نحط التفاتة في سناكا

كل ما دون وجهك الجهم وهم ، اعطنا رب ، اعطنا أن نراكا . . »[1] .

ويعود الأعمى هاتفاً =

بشر شعب الاغريق ، بشرك اوربّ فقد موس بين حيّ وميت »[2]

ويحكي كيف خف زوش لنجدة التنين :

« وغلت في يديه صاعقة شمطاء مولودة مع الدهر قدما .

ومشى في غمامتين الى قدموس يهوي في زعزع اثر زعزع . . [3] .

وتشدد الوحش ، فأصبح قدموس :

« ابداً لا يقرّ عيناً ، والا حطمته من السماء شظيّه ،

فهوى . . [4] .

ولا تحتمل مرى وقع الخبر الرهيب فتتوارى . وتحدث اذاك المفاجأة إذ يدخل قدموس ، ويروح يستجمع ذاكرته حول نصره الدامي على الوحش ، إذ في الواقع فإن اوربّ تراءت له ، وهو يحتمي عبثاً من صواعق زوش ونيوب التنين :

« طوقتني بالبشر مذ ضحكت لي ، ورنت ثوب زوش تسأل رفداً ،

كلما مسّ طرفها نار زوش عادت النار ياسمينا ووردا ،

وتنفست التقي عزمي الراجع في وابل من الزهر نضر ،

ونفضت الغبار عني وأقبلت أهدّ الضلوع منه وأبري .

خلّني ، خلني من الفخر ».

الاعمى ما مات .

قدموس بلى . راح في الرمال صريعاً . . ![5] .

---

(1) المرجع السابق ، صفحة 106-107 .

(2) المرجع السابق ، صفحة 108 .

(3) المرجع السابق ، صفحة 110-111 .

(4) المرجع السابق ، صفحة 111 .

(5) المرجع السابق ، صفحة 115-116 .

ويزرع أضراس التنين الصريع في « الفلاة »، وما أن يفعل حتى تزول الرؤ يا ، ويتهاوى حوله الظلام ، ويسري الخوف فيه للمرة الاولى . وهذا الخوف نذير بأن اخته اورب ، كما يقول الاعمى « تحيا الصباح الاخيرا ».

قدموس آه اختي . . .
الاعمى قم الى سيفك الجديد ، وأفحم قدراً رحت تزدريه وصدّاً . . .
أختك اليوم للمنّية . . .
قدموس أنا ؟ أغنية الرماح ، عنان البحر ،
الاعمى امسا .
قدموس امسا ؟ أنا قدموس .
توأم العزم . . .؟
الاعمى هات من عزمك اليوم ، وحور في صفحة الاقدار[1] .

وتغني جوقة من الآلهات معلنة موت اورب =

ما له الدمع طاب
مجد اورب طواه الردى
رقّ يا ورد ونح يا ندى
« وجه صيدون غاب »[2] .

ويلتقي قدموس والاعمى ومرى . . .
قدموس (لمرى) وحدك اليوم؟ فيم صمتك؟ ضجّي . أو حق عويل هذا السكون ؟ . . .
او ماتت عروس لبنان ؟ جوعي يا تراباتنا الى رطب ظل ،
واهدئي يا غصون ، واصفر يا زهر ، فمن بعدها لحسن ودل ؟
الأعمى (مقرّعا) مُدَّ كفا الى الحقيقة يا فاتح ، والمس فما الحقيقة زورا .
تقحم الأرض ، تقحم النجمة الأخرى ، وتبقى دون السماء صغيرا . . .[3] .

وتظهر رؤ يا تعبر عن المفارقة التي يعانيها قدموس ، مفارقة النصر ـ الهزيمة ، أو

(1) المرجع السابق ، صفحة 118-121
(2) المرجع السابق ، صفحة 122 .
(3) المرجع السابق ، صفحة 122-123

الهزيمة النصر ، تظهر مدينة تشاد علية القباب ، « هم صيدون راحوا يبنون أبراج ثيبا . » .
ويظهر قبر اوربّ قبالة المدينة . =

الاعمى قبراور اورب

مرى ملك صيدونيا .

قدموس (محطماً يترجّح بين المشهدين ، مجد بلاده ومصرع اخته).

قسمتنا من هداية وفتوح .

نحمل الأرض ، ان نشأ ، فوق كفين ، ونمضي كريشة في الريح[1] .

تبدو روح التخطي في « قدموس » جلية لا غبار عليها ، مما جعلنا نعتبر أن تلخيص المسرحية خير شاهد عليها . لكن لا بد من تناول تفاصيل روح التخطي أو عناصرها . لا بد من الكلام اولاً في « الافريس » الحالة بقدموس ، أو روح التطرف التي لا تعرف إعتدالاً أو « صوفروسني »، وتجعل من حلّت فيه يرفض المساومة والحل الوسط ، أو عقد صلح مع ما أو من يتنافى مع قناعته الذاتية ، وطبعه المنسوج بالحميّة .

قدموس بين « الافريس » والقدر :

ما هي الافريس الحالة بقدموس ؟ لا نظن أنها أفريس الثأر من التنين لأنه سبق أن مزق من « سفينه ورجاله »، فتلك حادثة طارئة جرت بعد دخوله الغرب آتياً من صيدون . وحتى لو راودنا هذا الظن ، فإن التنين ليس الوحش بل هو « الغرب » إذا « إستحال الى وحش ». تقول مرى في وصفها التنين وقد رأته يعارك قدموس =

ذلك الغرب يستحيل الى وحش ، ويغوى بالمخلب المعطاء [2].

والتنين رمز لوحش الخواء ، انه اخو تيامات وحش الخواء البابلي ، يلتذ الدمار . ونسف نسق الخليقة ، فتقول اوربّ فيه :

هو وحش الوجود ، سر الغباوات إذا قدرت لهنّ السنين

راح اعمى عن الخليقة يلتذّ أن التذّ جيفة ودماراً .

ذاك قرن القدموس عند طلوع الصبح . . [3] .

وإذا كان مردوخ ، إله النسق البابلي ، قد جعل من جسد تيامات الكون النسيق ، فإن

(1) المرجع السابق ، صفحة124-125 .

(2) المرجع السابق ، صفحة92 .

(3) المرجع السابق ، صفحة33-34 .

قدموس سوف يزرع أضراس التنين ، ويجعل منها مدينة ثيبا . هنا وهناك ينبت النسق من الخواء القتيل على يد بطل النسق والحضارة .

لكن التنين ليس هو المشكلة أصلاً . . . أتكون أفريس قدموس هي أفريس العودة بأخته ، مهما كان الثمن ؟ لقد أتى اليونان لا ستعادةأخته . لكن لو هو شاء ذلك لكان رضي بالعودة بأخته حين وافته قبيل معركته مع التنين تقول =

عد بنا يا أخي فها أنا ارجعت . . [1] .

افريس قدموس أبعد من التنين والثأر منه ، وأبعد من اورب والعودة بها . قدموس « مسكون » بافريس إقامة الحضارة حيث حلّ . قد تدفعه ظروف أخرى أو إعتبارات أخرى لترك موطنه ، والاغتراب في بلدان أخرى ، ولكن ما أن يحل فيها ، ويلتقي فيها بالتنين ، أي بالغباوة ، والخواء ، والجهل ، والاخذ بالقوة دون الحق والعدل ، حتى تستفزّه حمية الحضارة ، فيتخلى عن كل إعتبار في سبيلها . وفي سبيلها يتخطى القدر الغاشم بالانسان الواعي ، ويأبى أن يكون القدر « عاجزاً يتحكّم . . . ». ولما كان الصيدونيون ، كما تقول مرى في مطلع المسرحية« أول من مدّ لأرض كفا ، وطرفا لنجم » ، فإن الحضارة التي يسعى الى إقامتها قدموس إنما هي حضارة صيدونية لبنانية . الحضارة في روعه تعني صيدون ولبنان يعني الحضارة . وحرب الحضارة هذه ليست على بشر ، بل على الجهل والقفر . إنها الحرب المثالية ، والقائمون بها مثال الفاتحين ، . . . والفتح الصيدوني ليس فتح الارض طولاً وعرضاً ، بل هو فتح العقول ، والغزو الصيدوني ليس غزو الجاهلية ، بل غزو البداوة بالحضارة . وخير ما يعبر عن هذا الهاجس الحضاري وتوحده مع المصير الصيدوني ما جاء على لسان مرى ثم لسان قدموس .

مرى		جاء قدموس بالكتابة للغرب ، وبالعلم للاواتي العصور ،
		وغداً يعرفون انّا على السفن حملنا الهدى الى المعمور . . [2] .

قدموس		نحن غير الغزاة ، ننزل قفراً فنخلّيه انهراً ومدائن .

نزرع المدن ، نزرع
الفكر في الارض ، ونمضي في الفاتحين مثالاً ،
وغداً تعرف الحضارة في صيدون اما فتنحني إجلالاً . . [3] .

(1) المرجع السابق ، صفحة90 .
(2) المرجع السابق ، صفحة29-30 .
(3) المرجع السابق ، صفحة47 .

إذن فإن أفـريس الحضـارة يبـرره في وعـي قدمـوس قناعـة ذاتية بأن صيدون أم الحضارة ، وبأن الصيادنة أول من حمل« الهدى » الى العالم ، وبأنه هو قدموس سائر على خطى قومه ، وبأنه جاء بالكتابة للغرب عن طريق اليونان حين راح يعلم اهليه الابجدية الفينيقية . وهذه القناعة تصادف في قدموس طبعاً « مطلقاً » نقياً مباشراً لا يعرف الدجل ، ولا يقبل بالمساومة أو الحل الوسط . إنه لا يطيق حمل السـلاح ، كأن السـلاح نوع من الخديعة ، أو نوع من تنازل الذات عن الاكتفاء بذاتها . تقول مرى في طريقـة عراكه للاسود في غابة الارز =

صدره ، عارياً ، احنّ الى الكرّ ، وكفاه ، عزليين ، أمرّ . . [1] .

وتصف من بعد عراكه مع التنين فتقول =

ومشى ، مسحـة السنـى ، هل نضـا سيفـا ؟ وهـل سلّ خنجـراً من حزامـه ؟لا . [2]

وهذا الطبع ، المندفع الى المواجهة ، وكأنه يبتغيها لنفسها ، أو كأن إقتحام المخاطر صار في روعه الغاية لا الوسيلة ، هذا « الطبع » من « طبيعة » جسدية خارقة القـوة ، ترفده ويرفدها ، ويلح عليها الشاعـر إلحاحـاً شديداً ، لولا روعـة الشعـر ، لكان بدا « مضحكاً » أحياناً . يبدو قدموس هيركليس في روح ابوللون ، عملاق جسد وعملاق حضارة معاً ، لكن قوة جسده في امرة قناعته الذاتية . في أمرة أفريس الحضارة الحالة فيه . حين نرى قدموس في غابة الارز =

يضرب الليث بالجماع على اليأفوخ ضرب الشبعـان من ثدي أمه ،
فإذا صمّ عفّ عنـه ، وإلا اعمل الزنـد يحتـويه بضمّه ،
سلّه من أهابه ، ورمى الارض بجثمانه يجر ندوبه
وتلوّى عليه يمزق شدقيه ، فينعى الى السباع نيوبه . . . [3] .

فكأنه عنترة في « سيرة عنترة » . مبالغة في القوة الجسدية تعجب المراهقين ، أو الشعـب البدائي . لكن مرى حين تقول هذا شهادة على قوة قدموس ، فإنها تقوله لاورّب تشدد من ثقتها بأخيها ، قبل أن تعلم مرضع البطل بأن التنين ، إن يمت ، ماتت اورب . لذلك تبدأ ذاك الوصف لمعارك قدموس مع الاسود بقولها لاورّب :

فيم تبكين ؟ فيم تخشين تنين البيوسي يلقي الغريم الاشدّا ؟

---

(1) المرجع السابق ، صفحة35 .
(2) المرجع السابق ، صفحة95 .
(3) المرجع السابق ، صفحة35 .

وتختمه بقولها « وتخافين أنت أن يظفر التنين ؟ »[1] .

ويبرر الحاح الشاعر على وصف قوة قدموس الجسدية إبراز الطباق القائم على حقيقتين متناقضتين ، الاولى قوة « الانسان » الواعي ، الساعي الى تنسيق العالم بالبناء ، وتحضير الانسان بالعلم ، والثانية قوة « الوحش » « المغلق »، الغبي ، الاعمى ، يلتذ أن ينسف النسق بالدمار ، وأن يجعل الانسان الحي « جيفة ». الاولى قوة الحق ، والثانية حق القوة . الاولى يتوسلها الانسان في خدمة الانسان على القدر الاعمى ، والثانية يتوسلها القدر في خدمة العمى الكوني على الانسان . . . تعيد اوربا ، في الفصل الاول ، على سمع مرى ما قال زوش على التنين في الحوار التالي بين المرأتين =

مرى

. . . وما التنين ؟

أإلها تراه ؟ أم هو وحش ؟ أو هو الغيب أثقلته الدواهي ؟

اوربا أتراني ادري ؟

مرى وما قال زوش ؟

اوربا قال عنه « اسرّ من انسان ،

مغلق ، ان يبن فاظفار ليث ، وجناحي نسر على أفعوان ،

هو وحش الوجود ، سر الغباوات إذا قدرت لهنّ السنين ،

جيل بأس يقول « للقوة الحق »، فهل كان غيره التنين ، ؟

راح أعمى عن الخليقة يلتذ ، إن التذ ، جيفة ودمارا . »[2] .

ويتضح الطباق حين تسترسل مرى اذاك في وصف قوة قدموس =

. . . انا ادرى الملا بغضبة قدموس ، وجسم من صخر لبنان قدّه ،

طالما إستشرفته في الارز عيني يافعاً تفجر الفتوة زنده . .[3] .

وافريس الحضارة ليست ترفدها سليقة الطبع ، وقوة الطبيعة الجسدية وحسب ، بل هي « إكتساب » أيضاً عن طريق التربية . وتمثل مرى ، مرضع قدموس ، هذه

---

(1) المرجع السابق ، صفحة34-35 .

(2) المرجع السابق ، صفحة32-34 .

(3) المرجع السابق ، صفحة34 .

التربية ، إذ هي مربية البطل أيضاً . تقول مرى لاوربّ حين سألتها هذه أن تثني أخاها عن عراك التنين =

اطلبي العمر أمتهنه على رجليك ، لا تطلبي اليّ الذلاّ .

أنا علّمته التمرس بالمجد ، ولقيا الفرسان صدرا لصدر ،

ومحطّ العيون فوق ، ودرء السيل يهوي بالراسيات ويذري

وابتدار الجليّ بأسبق من جليّ كأن عوجل القضاء بردّ . . . (1) .

عناصر تلك التربية : « الكرامة »، التمرس بالمجد ، المواجهة لا المواربة ، « النظر الى أعلى »، أو السمو ، والوقوف بوجه السيل وهو رمز الى القدر ، وإبتدار ضربة القضاء بضربة الانسان . . . وأول تلك العناصر هذا الابتدار . إقامة ملك الانسان في ملك القدر . رفض الاستسلام للقدر الاعمى ، وإعتباره خرافة بكماء لا يليق بالانسان المتحضر الواعي أن يترك لها شؤ ون الدنيا والمصير ، أو أن يتنازل لها عن الدنيا والمصير ، وبالتالي إعتبار « كل شيء من تلكم اليد »، يد الانسان . تطالع هذا جميعه في الحوار التالي بين مرى واوربّ :

اورب   خاف زوش عليّ شراً ، فخلىّ عند بابي ذياك التنينا ؟

مرى   هو ان مات . . . ؟

اوربّ   متّ .

مرى   لا قلت .

اوربّ   والآن ، الا تقدرينها الاقدار ؟

مرى   لا ، وأبقى إبنة لصيدون . هيّا اطلعيه ، صيدون ، شهماً نهاراً

هاتفاً عن يديك « انا ، اولي السعي ، ابيناه عاجزاً يتحكّم .

عملته خرافة ، افنرضى أن تروح الدنى رهائن أبكم ؟

كل شيء من تلكم اليد . . . »(2) .

إذن فإن أهم أمثولة في التربية الصيدونية التي تلقاها قدموس هي أن القدر خرافة ، وإن على الانسان أن يجعل « كل شيء »من يد الانسان . . .

(1) المرجع السابق ، صفحة68-69 .

(2) المرجع السابق ، صفحة37-38 .

لا نجادل مرى في شأن « تلكم اليد »، يد الانسان ، التي منهـا « كل شيء »، فهذه مبالغة في الثقة بقدرة الانسان يبررها المبالغة في الاستسلام للقدر. لكننا لو سألنا مرى ما هي «الاشياء»التي في متناول « اليد » الصيدونية إذا حلـت بصاحبهـا أفريس الحضارة ؟ لكان جوابها ما قالت لاوربّ في مطلع الفصل الاول مشيدة بما فعلت تلك اليد . تسمّي مرى بلاد الغرب بإسم اوربّ ، ثم « تمنحه » بركة اليد الصيدونية قائلة ما لو أديّنا بعضه نثراً ، لكان ما يلي« باركتك اليد التي جعلت عاطل القفر حالياً بالخصب ، والتي إبتكرت ، في الزمن الأول ، المحراث ، آلة الخير التي أخالها تتحدى الأرض أن تضن حتى برزق صغار الطير ، والتي علّمت أن الفتح كل الفتح بالعمق ، لا بعرض وطول ، والتي أذلّت عنفوان مجاهل الأرض حين صنعت الزورق الأول يقرّب الأرض بعضها من بعض ، والتي أعطت العقل « الوليد » القدرة على شمول التفكير حين قامت بعملية التجريد الذهني إنطلاقاً من المحسوسات ، والتي أعطت الناس الابجدية القائمة على رسوم وأصوات تعبر عن أدق المعاني التي تضطرب في أعماق الضمير الانساني[1] .

لو أردنا عنواناً يجمع شمـل معانـي التحضير هذه لقلنـا أنـه « تحـدّي الاقـدار بالانسان »، تحدي قدر القفر بالمحراث ، وتحدي مجاهل الارض بالزورق ، وتحدي المحسوسات بالتجريد ، وتحدي الجهل بالابجدية . والمحراث والزورق والتجـريد والابجدية صناعة الانسان للتغلب على أقداره . وتحدي القدر لا يكتفي بالوقـوف في وجهه وحسب ، بل تخطّيه بـ« يد الانسان »، والتخطي مغامرة لا يقبـل عليهـا الا من حلت فيه الافريس . قد تكون الافريس عن سليقة وطبع ، أو قد تكون قراراً فردياً عن قناعة ذاتية ، لكن لا شيء يقويها ويشد من أزرها مثل شعور صاحبها بأنها نهج على خطى أسلافه . وهذا ما فات الاعمى فهمه ، فراح يحدث قدموس عن مستقبل الفتح الصيدوني في غد صور ، ومنها في غد قرطاجة ، وكيف ينتهي ذاك المجد من بعد الى « ذكرى سنى في الدياجي »، دياجي الزوال . ولا يلتفت قدموس الـى عاقبـة السعـي الصيدوني بل الى روح السعي ، ونعنـي روح « التحضير »، أو أفـريس الحضـارة ، فيجيب الاعمى بقوله : إذا كان هذا شأن قومي ، فكيف ترجّي منـي ، أن أكون ، أنـا قدموس ، أول من يرضى بين بني قومي بعمل جبان ؟ . ما يطلب الاعمى من قدموس ؟ الانكفاء عن مقاتلة التنين . ما يمثل التنين؟إنه رمز القدر الاعمى ، وسر « الغباوات ». إنه « نفي » لما يمثل قدموس . وإذا إنكفأ قدموس عن عراكه فإنه ينقض نفسـه بنفسـه ، يخون ذاته ، وينسحق للخواء . تنحسر عنه اذاك ، لو انكفأ ، افريس الحضارة . وهذا ليس من شيم البطل المأسوي .

---

(1) المرجع السابق ، صفحة30-31 والتفسير النثري للأبيات لصاحب الكتاب .

لكن لا القناعة الذاتية ولا الاصالة العيلية أو القومية بكافيتين وحدهما لجعل الافريس تندلع في روع البطل المأسوي ، وتبلغ تمامها . لا بد من أن تصبح قضية شخصية ، لا بد من أن يحدث شيء ما يمس البطل في صميم وجدانه ، أو يجرح عنفوانه الشخصي . لا يستطيع الانسان أن يحب أو يكره في المطلق ، مطلق القناعة أو الاصالة ، إذ إن من دواعي الحب والكره في الواقع ، واقع الوجدان الانساني ، أن ينطلقا من شخص الى شخص ، أن يكونا أخذا وردا بين ذات وذات . هل يستطيع الانسان أن يتفانى في حب أو كره فكرة مجردة ، أو رمز مطلق أو لاهوت محض ؟ الحب الالهي نفسه ، أو حب الانسان للاله ، يتطلب تشخيص الاله أي تصوّره ذاتاً تحب وتكره ، وتفرح وتحزن ، وترضى وتغضب . وإذا كان المتصوفة من حلت فيهم أفريس الحب الالهي فإنهم إندفعوا الى تشخيص الله فهو المعشوق ، والمحبوب . وكلما إشتدت فيهم تلك الافريس إشتدت فيهم رغبة تشخيص الله ، ولعل في هذا سر « غلاة » الصوفيين ممن بلغوا بالحب الالهي نهاية المطاف ، فبلغوا بالتالي بتشخيص الله نهاية المطاف ، فجعلوا الله شخصاً في شخصهم ، أو جعلوا شخصهم وشخص الله واحداً ، فقال الحلاج « انا من أهوى ومن أهوى أنا » .

وإذا كانت الافريس لا تبلغ تمامها الا إذا شخصت موضوع حبها أو كرهها ، أو قبولها أو رفضها ، فإن قدموس بلغ منه افريس التحدي الحضاري مبلغه حين صار التنين في روعه لا وحشاً ، بل « شخصاً » . وكان لا بد من أن يصبح التنين لا سر الغباوات ورمز القدر الاعمى وحسب ، بل شخصاً يسبب لقدموس الما موضوعياً في « الخاص » لا قلقاً مجرداً في « العام » . كان لا بد من أن يجرحه جرحاً شخصياً في كرامته وعنفوانه .

وفي الواقع فإن ما يجعل الافريس الحضارية الحالة في قدموس تتكامل ، هما القناعة الذاتية ، وسطوة التقاليد العيلية أو القومية أصلاً . ولكنهما شرطان لها ضروريان غير كافيين . وإن ما يجعلها تبلغ تمامها وتندلع شرارتها دون حساب لحيطة أو حذر ، إنما هو العنصر « الشخصي » حين راح التنين يكيل لقدموس ضربات أصابته في صميم عنفوانه .

نجد التنين في البدء يتصدّى لقدموس ورجاله في البحر ، بطلب من « الاغريق ، وآلهة الاولمب » ، فراح

يوغر البحر فالاواذيّ في البحر جبال تكبّ روعاً وهوناً ،
مزّقت من سفين قدموس ، من أبطاله مطمعاً ، وذلّت دونه ،
فإذا زنده أشد وأمضى ، يوم يلقى صدراً لصدر قرينه . . [1] .

(1) المرجع السابق ، صفحة 32 .

هذه كانت بداية اللقاء بين قدموس والتنين ، هذه كانت بداية الجرح . ولتوضيح ما كان لهذا الجرح من إثارة بالغة لافريس البطل الصيدوني ، جعلت اوربّ تقول « لا يرى الصبح أو يخر قتيلاً واحد منهما . » ، تعليقاً على الأبيات السابقة ، ـ لا بدّ من إبداء ملاحظتين = الأولى أن قدموس يعتبر نفسه ورفاقه البحارة الصيادنة كثيرين في واحد . إنهم جميعاً « صيدون » . تجسّدت فيهم مدينتهم . نقرأ هذا الحوار بين اوربّ ومرى وقد رأتا الأعمى العراف يتجه نحوهما في المشهد الأول من الفصل الأول =

اوربّ ما تقولين لو نطارحه الامر ، وظني به رسول إله ؟

ميرى ترهات .

اورب لا لا ، وإن يثن قدموس فلا حرب ، بعد . . .

مرى حقاً ؟ تباهي .

وتقولي « قدموس أقسم ما برّ بعهد . يرمونه ليس يرمي . »

وتقومي وتقعدي لعظيم صدّ صيدون مرة عن عزم . . [1]

إذن فقدموس أقسم ، ولو صدّه الاعمى لكان صد صيدون . صيدون وقدموس واحد . حمل البطل رسالة مدينته ، صار هو مدينته . البطل المأسوي يحمل أبداً هم قضية كبيرة . اوديب الملك يحمل هم ثيبا (هم الطاعون) . انتيغوني تحمل هم التقاليد (واجب دفن الميت في الأرض) ، اورست يحمل همّ الشريعة (الثأر) . . . وقدموس ورجاله أخوة ، أمهم صيدون . تغربوا معاً على البحار ، قهروا الامواج معاً ، تشردوا معاً حاملين أمل الحضارة الغضّ ، على زوارق من جذوع الشجر الى الدنيا . وها هو التنين يطلع عليهم من لجة الغرب فيذل شراع قدموس ، ويفتك ببعض رجاله ، فإذا حاول الاعمى أن يثني قدموس عن مقاتلة التنين ، أجاب « وإذلال شراعي ، أمسا ، ورغم رجالي ؟ . » . إذلال الشراع الصيدوني ، و « رغم » الرجال ـ الاخوة ، هما الجرح ، جرح قدموس العميق ، ومن أعماق هذا الجرح تشرئب الافريس ، وتبلغ غايتها في روع البطل الصيدوني . . . [2] .

والملاحظة الثانية أن علاقة قدموس بالتنين ليس علاقة إنسان بوحش . يرمز الوحش الى « جيل عتي » كامل . يقول الاعمى لقدموس =

في التحدي إزدراء جيل عتّي يرمز الوحش عنه والوحش ضار [3] .

(1) المرجع السابق ، صفحة 40 .
(2) المرجع السابق ، صفحة 53 .
(3) المرجع السابق ، صفحة 45 .

وهذا الجيل العتّي هو الاغريق وآلهة الالمب معاً . تقول اورِبّ عن أخيها =

ضجّ منه الاغريق ، ضجّ اولو الاولمب فاستصرخوا له التنيّنا» [1] .

إذن فحرب قدموس على التنين إنما هي حرب على الناس والآلهة والوحش معاً . يمثل الناس والآلهة جيل التحدي ، ويمثل التنين الناس والآلهة . والتنين ، كما قالت اورِبّ =

جيل بأس يقول « للقوة الحق » فهل كان غيره التنّين ؟[2] .

هذا التحدي « المثلث » القوى « يليق » بقدموس ، أو هو جدير بإثارة افريس البطل . وإذا كان هذا التحدي ضارياً ، تجسد في وحش ، فإن التحدي الصيدوني تجسد في قدموس . الاول تحدي الوحش ، والثاني تحدي الانسان . يقول قدموس =

أنا من امتي رسالة ثور تترك الوحش غير ذي أظفار[3] .

هذه المعركة بين النور والظلمات تجعل من جرح قدموس جرحاً كونياً . يصبح جرح الكرامة القدموسية جرح الكرامة البشرية ، وتصبح معركة الانسان ـ قدموس والوحش ـ القدر معركة كونية أو « نزاعاً على الدنيا » . وفي هذا النزاع على الدنيا تتربّع الافريس الحالة في البطل على قمتها . . .

في ختام الفصل الثاني ، قبيل المعركة الفاصلة بين البطل والوحش ، الدائرة في الفصل الثالث ، تهتف اورب بأخيها ، في سذاجة الانسان ـ الوسط الذي فاته أن يدرك أبعاد الحرب الوشيكة ، تهتف قائلة « عد بنا يا أخي . . . » ويجيب قدموس =

. . . . . . معاذ العلى الرجوع بمرأة .

والنزاع إغتدى نزاعاً على الدنيا ، وحكّت بجرأتي كل جرأة

هم أرادوه دامياً ، فليكن أدمى ، ويفصل على كرور الزمان

بين سيف ، أهل إعتداء ، وسيف هادم حدّه وبالهدم بان . . [4] .

هذه الابيات ، على لسان قدموس ، تختصر أبعاد الافريس الحالة بالبطل ، تختصر المأساة وما فيها من مأسوية ، إختصاراً رائعاً في تصاعد معانيه على النحو التالي =

(1) المرجع السابق ، صفحة 32 .
(2) المرجع السابق ، صفحة 33 .
(3) المرجع السابق ، صفحة 45 .
(4) المرجع السابق ، صفحة 90-91 .

1 - « عد بنا يا أخي . . . ». هذه الدعوة توسل « أخت » الى أخيها . لو استجاب لها قدموس ، لكان وفّر على الاخوين - عد « بنا » لا « بي » .- المصير الفاجع . وهل من « حضور » أشد إثارة وجدانية من حضور الام والاخت في وعي الانسان ؟ . ما كان جواب قدموس على نداء أخته ؟ كان الجواب حتما الرفض . لماذا ؟ لأن في وجدان البطل نداء « أعلى » ينحطم على قمته أي نداء آخر . إنه نداء طبع البطل المأسوي المجبول بروح التخطي ، ونداء قناعته الذاتية ، ونداء الجرح الشخصي . نداء العنفوان الشخصي الجريح . إنه نداء « قرى لبنان » اللواتي ، كما تقول اورب نفسها =

« يتخطّين » مسرح الشمس ، يركزن بلادي على حدود السماء [1] .

وقد «سكن» هذا النداء قدموس ، فما عاد في وعيه « متسع » لنداء آخر . تدعو أرض لبنان أبناءها الى الانطلاق في العالم برسالة النور ، فإذا هم عادوا إليها ، من بعد ، عادوا يحملون وسم المفارقة ، فهم « مجرّحون » من ناحية ، ولكنهم من ناحية أخرى أبطال حضارة . وتلك الارض فهي على النقيض من « أرض » شهريار في مسرحية الحكيم « شهر زاد » . أرض شهريار باقية بعد رحيل البطل فيها على ما كانت عليه قبل رحيله ، تدور ، فإذا نحن ندور معها « فلا نتقدم ، ولا نتأخر ، ولا نرتفع ولا ننخفض » . قدر شهريار ، وهو قانع بهذا القدر ، مستسلم له ، ان يدور مع الأرض ، فلا يرتفع ولا ينخفض ولا هي تفعل أيضاً ، أما قدموس فيقول في ختام المسرحية ، حين تجلّت له رؤ يا يتجاوز فيها « قبر اورب » و « ملك صيدونيا » (مفارقة مأسوية) .

. . . قسمتنا من هداية فتوح

نحمل الأرض ، ان نشأ ، فوق كفين ونمضي كريشة في الريح . . [2]

« قدر » قدموس اذن « الهداية » (بالمعرفة وتحدي القدر بالانسان) ، والفتوح (فتح العقول في العمق ، لا فتح الارض في عرض وطول) . . وإذا قدموس ورفاقه ، بالتالي ، يحملون الارض (يجعلونها ترتفع فلا تبقى هي هي) ، ويمضون بها (يسيرون بها قدماً ، ولا يتركون لها أن تدور بهم الى ما لا نهاية دورات عقيمة تكرر نفسها) . وهكذا فإن قدموس « ينسق » العالم ويطوّره ، ويعلو به ، ويتصور التاريخ خطاً الى أمام لا دائرة مكرورة ، أو هو « يصنع » تاريخ الأرض بالانسان ، فلا يتنازل عن صناعة التاريخ . . . إنه بروميثيوس ، لا شهريار . إنه مسكون بافريس بروميثية ، يرتكب بها « اثما » في حق أخته حين يصمّ اذنه عن سماع ندائها ، ولكنه ، بالاثم ، يمنح البشرية

(1) المرجع السابق ، صفحة 27 .
(2) المرجع السابق ، صفحة 125 .

« نار » الابجدية ، فإذا هي ، كما قال نيتشه ، تملك اسمى ما تملكه بالاثم[1] . ولعل في ذلك دحضاً ـ ولو شعرياً ـ لما ذهب اليه نيتشه حين جعل المعرفة ـ او الحضارة ـ بالاثم وقفاً على الانسان الآري . تنعكس الآية في « قدموس » ، فإذا الغرب « يستحيل الى وحش ، سر الغباوات » ، وإذا « فتى الشرق » قدموس يحمل له رسالة النور تجعل « الوحش غير ذي إظفار » . ولسان حال قدموس ما قال للاعمى في هذا المقطع من حوار بينهما =

الاعمى صولة الغرب ، صولة الغرب في وجهك فأخفض من كبرياء الجراح

قدموس ما تكبرت ، مشرق الارض ساحي يوم اعطي ، ومغرب الارض ساحي . . [2]

ولا شك في أن نيتشه لو سمع هذا الكلام ، لكان ضاق ذرعاً به ، أو بهذا الادعاء « السامي » . وفي الواقع ـ الواقع « النثري » ـ فإن كلام قدموس وقد سكنه حتى الطفاف افريس التحضير ، إنما هو « سذاجة » شعرية . والحق أن البطل المأسوي ، أي بطل مأسوي ، ساذج في نظر « الحكماء » ، و« العقلانيين » ممن لا يطيشون ، ويحتفظون برؤ وسهم باردة . . . لو كان قدموس « حكيماً » ، « منطقياً » ، بارد الرأس ، غير ذي افريس ، لما صلح لأن يكون بطل مأساة . . . في حوار من مأساة لسوفوكليس ، يقول « اوليس » ، بطل « الاوذيسة » ، الواسع الحيلة ، الحكيم العاقل ، « اللابس لكل حالة لبوسها » ، ـ يقول للبطل « أنت لا تنطق بالحكمة ولا تعمل بها . » ، فيجيبه البطل الساذج قائلاً « إن يكن ما أفعله هو العدل ، فإنه أسمى من أي « حكمة . . . »[3] . اوليس شخص « لا مأسوي » ، اما قدموس فإنه ، نظير بطل المأساة هذا ، يعمل ما يراه « عدلاً » ، ولا يهمه من بعد أن ينعت بالسذاجة ، أو يضيق نيتشه بإدعائه . . .

2 ـ « معاذ العلى الرجوع بمرأة . . . » ، هذا جواب قدموس على نداء أخته . قدموس رجل فضيلته الاقتحام ، فلا يعرف المواربة ، ولا يترك أمر المصير « لحوّاء » . إنه مسكون بميثوس بروميثيوس ، ذو رؤ يا مأسوبة ، تحركها افريس عنيفة عالية ، وليس هو مسكوناً بميثوس « الخطيئة الاصلية » ، على نحو ما فهمه نيتشه ، حيث « نجد أصل الشر في الفضول والكذب والاغراء « وكلها عيوب » نسائية »[4] . وهذا رد « شعري » آخر على نيتشه ، . . . يعنو قدموس « السامي » لاعتبارات الحق العليا « ، نظير أبطال المآسي « الآريين » . ولا يتخذ دونها « مطلقاً » من عاطفة بشرية منسوجة بالضعف البشرى ،

(1) Nietzsche, La naissance de la tragédie. Genève, Gonthier, 1964, P. 65-67.

(2) « قدموس » ، صفحة 46 .

(3) Sophocle, Philoctète,.. vers 94-100.

(4) Nietzsche, La naissance de la tragédie... P. 65-67.

بالرأفة ، بالشعور الاخوي العادي .إنـه « تخطّـى »ذلك الى « فوق »، تخطى الانسـان (اورب الاخت وقدموس الاخ) بالانسان »...

3 ـ « والنزاع اغتدى نزاعاً على الـدنيا ...». إذن فمعـركة قدمـوس والتنـين تتخطـى « التنين » لتغدو معركة « كونية »، أو نزاعاً على الدنيا بين الانسـان والاقـدار . تعصف الاقدار بالدنيا والانسان ، ولها في شأن مصيرهما ، الكلمة الأولى والأخيرة ، ولكن واجب الانسان ، قدموس ، البطل المأسوي ، أن ينازعها على الدنيا ، وعلى الانسان ، حتى يمهر المصير بخاتم الانسان . اذاك تهون في وجدانه حيث تلتهب الافريس ، كل عاطفة بشرية وسْط ، تهون الام نفسها (كما رأينا لدى اورست)، وتهون الاخت نفسها ، كما نرى لدى قدموس ... يقف التنين في وجه قدموس (وهو يمثل « الغيب أثقلته الدواهي »، كما تقول مرى)(1) ،ويحاول صدّه عن اداء رسالته الحضارية ، حتى تبقى الدنيا فريسة الاقدار وحدها ، ولكن قدموس يتصدى للتنين ، ينازعه على الدنيا عله «ينتزعها» من يد الاقدار ، ويجري فيها حكم الانسان . صحيح ان الاقدار احتفظت لنفسهـا بالكلمـة الاخيرة في « قدموس » حين قضت على اورب ، ولكن قدمـوس رضي بتلك القسمـة الفاجعة ، لأنه هو اختارها منذ البدء ، وصمّم على متابعـة سعيه الحضـاري بالهـداية والفتوح ...

4 ـ « هم أرادوه دامياً ، فليكن أدمى ويفصل على كرور الزمـان ...». « هـم »، أي الاقدار والآلهة والاغـريق والتنـين معـاً . أرادوا النـزاع على الـدنيا دامياً ينـزف فيه دم اورب ، وقلب قدموس على أخته ، ولكن قدموس ردّ على إرادتهم تلك بإرادة أعنف ، فـأراد النزاع « أدمى ». هناك إرادتان ، الاولى إرادة الاقـدار أن يكون النـزاع دامياً ، والثانية إرادة قدمـوس أن يكون النـزاع « ادمـى ». تتخطـى اذاك إرادة الانسـان حكم القدر. الصفة «دامياً» صفة عادية ، أما الصفة « ادمي » فإنهـا أفعـل التفضيل ، وأفعل التفضيل « يتخطى » الصفة العادية ... شرف البطل المأسوي أن يقول كلمته ، ويفعل فعله ، في عالم كل ما فيه يسحق الانسان . وليكن من بعد ما يكون . حسب قدموس أن يأتي عمله « فاصلاً » على كرور الزمان ، بين حكم القدر وحكم الانسان ...

5 ـ « بين سيف ، أهل إعتداء ، وسيف هادم حدّه وبالهدم بان ... »

في حرب البطل والوحش سوف يصطك سيفان ، سيف أهل الاعتداء في « يد » التنين ، وسيف قدموس . سيف الاولين سيف إعتداء وحسب لأنه سيف « الغباوات »، أما الثاني فإنه ذو حدين ، يهدم ويبني ، أو هو يهدم وبالهدم يبني . هذا هو سيف المفارقة

(1) قدموس ، صفحة 33 .

المأسوية التي تضع الانسان بين خيارين أحلاهما مر ، أو كلاهما فاجع . وبالتالي فإن هذا أشد ما تحاول الاقدار به سحق الانسان ، وهو شيء لا يطيقه وعي الانسان ، أو يقبل عليه بحماسة قدموس ، الا إذا هو بلغ نشوة الافريس . . . يدرك قدموس أنه لو قتل التنّين ، يدفع بأخته الى حتفها . الآلهات الغيورات من إبنة البشر التي علقها رب الارباب ، وعلى رأسهن زوجة هيرا ، يتربصن باورب ، فإذا مات حاميها ، التنين ، قتلنها . تسأل مرى « هو (التنين) إن مات ؟ . » تجيب اورب « مت » (1) . لا تقول « اموت »، بصيغة المضارع ، صيغة الدلالة على المستقبل بعد « أن » الشرطية ، بل تقول « مت » بصيغة الماضي للدلالة على حتمية موتها ، و « فوريّه »، إذا مات التنين ، فكأن موت التنين هو موت أوربّ أيضاً ، في اللمحة نفسها من الزمان . فكيف يحتمل قدموس أن يقيم الحضارة على أشلاء أخته ؟ ما يجعله يحتمل هذا الخيار الرهيب ؟. إنها دون شك الافريس . لكن هل تبرر الافريس ، حتى لو كانت افريس الحضارة ، التضحية بالاخت ؟ . الا يقيم قدموس حضارته في الواقع على إرتكاب اثم رهيب ، أو إرتكاب جريمة قتل عن طريق التسبب بها ؟ . لا شك في أن قدموس « مجرم » ، نظير اورست قاتل أمه . وهذه الجريمة هي عمل الافريس « البشع » . ولا شك أيضاً في أن قدموس بطل حق وعدل ، نظير اورست ، لأنه بالهدم بنى ، أو بالقتل شيّد بناء الحضارة . وهذا هو عمل الافريس « الجميل » . . . .

في المآسي اليونانية فترة من « الزمن الاسود (2) . إنها الفترة التي تطل فيها الفاجعة بوجهها على البطل النشوان بالافريس ، وقد أعمته هذه عن المأسوية الباقية ، فظن أنه وحده في الساحة ، وإن المأسوية غافلة عنه . وفجأة ، فيما البطل في نشوة الانتظار أو الثقة بالنفس ، تبرق في الساحة وترعد فترة « الزمن الاسود »، وبين البرق والرعد ، تشرق المأسوية ، ويسطع في عين البطل وجهها المتألق الرهيب. يدرك اذاك أن الساحة ليست وقفاً عليه ، وإن الافريس سيف ذو حدين ، جريمة وبطولة ، اثم وفضيلة ، حد للانسان وحد عليه . في فترة التجلّي المأسوي لا يرى البطل من الافريس غير وجه عملها « البشع »، والسبب أنه في إندفاعه بالافريس الى تحقيق قناعته الذاتية ، ما كان يرى منها غير وجهها الجميل . أما التجلي فهو إنكشاف الشيء الخفيّ ، الوجه الآخر من الحقيقة الواحدة . تجلي المأسوية هو فترة « الزمن الاسود ». إنها سكرة القدر يجرعها البطل دفعة واحدة ، بعد أن جرع كأس الانسان . ولا يفيق البطل من سكرته الثانية السوداء الا بعد حين ، حين يسترجع وعيه ، لكن تكون قد راحت تضطرب في أحشائه العميقة سكرة

---

(1) المرجع السابق ، صفحة 37 .

(2) V.«CahiersdelaCompagnie...opt.cit.11è,P.62.

الكأسين ، سكرة النصر والهزيمة . يكون قد أدرك أن الافريس نحتت وجهه بوجهيها ، البشع والجميل . يطلع اورست من افريس الثار بطلاً لكن تلحق به آلهات الندم . يطلع قدموس من افريس الحضارة بطلاً تتجلى له رؤ يا يتجاور فيها قبر أخته ، وقد جنى عليها ، وملك صيدوينا ، وقد جناه بالاثم .

فترة « الزمن الاسود » في « قدموس » تحل في المشهدين الاخيرين من المأساة . يكون قدموس قد قتل التنين ، وزرع أضراسه في الفلاة ، نشوان بالافريس ، منتظراً أن تنبت من أضراس الوحش حضارة ثيبا ، حين « يتهاوى حوله الظلام »، وتلم به فترة « الزمن الاسود »، تتجلى له المأسوية تجرعه كأس القدر . يسأل الاعمى البطل « هل اجبت الداعي »، فزرعت أضراس التنين في الفلاة ؟ . يجيب قدموس =

. . . أجبت ، وما أنجزت حتى لم يبق ظل لرؤ يا ،

وتهاوى الظلام حولي كثيفاً ، خلت دنيا راحت تحطّم دنيا . . .

وعري بسمتي خريف من اللون ، وأحسست وحشة في الصباح ،

أي جفن يغضي فيلهب صدري . أي جيد يلوي فيبرى جراحي .

وسرى الخوف فيّ للمرة الاولى . سرى ؟ لا . . [1] .

في ظلام الزمن الاسود راحت « دنيا تحطم دنيا »، وهما دون شك دنيا الانسان ـ البطل ودنيا القدر . وخيّل لقدموس أن القدر أطل يحمل وجهاً من« جفن وجيد ». واقشعر قدموس من التجلّي المأسوي ، تجليّ الجفن يغضي اغضاءة الموت ، والجيد يلوي لعصف الهلاك . وخاف للمرة الاولى ، واعترف للمرة الاولى بالخوف ، وإن عاد ينكر ، فوراً ، فإن « كلمة الحق سبقت ». هذا التجليّ الرهيب أدركه الاعمى فقال =

. . . بلى . وكان نذيراً .

قدموس	بم أنذرت ؟ قل .
الاعمى	باوربّ ، يا قدموس . . .
قدموس	آه أختي . . .
الاعمى	قم الى سيفك الجديد وافحم قدراً رحت تزدريه ، وصدّا . . .
	. . هات من عزمك اليوم ، وحوّر من صفحة الاقدار . . [2]

(1) « قدموس »، صفحة117 .
(2) المرجع السابق ، صفحة117-118 .

لكن افريس الحضارة يكون قد فعل فعله ، وسرعان ما تنزاح فترة الزمن الاسود ، وتتجلى لقدموس رؤ يا يتجاور فيها قبر اورب ، وملك صيدونيا ، فإذا الافريس ، سكرة البطل المأسوي ، تشيد المدن ، وتبني ملك الانسان ، على القبور التي يحفرها القدر . . . لكن المأساة تشاء أن تكون الافريس هادمة بانية ، تهدم بين القدر ، وتبني بيد الانسان . لو لم تدفع الافريس قدموس الى لقاء القدر ـ التنين ، لكان انثنى عائداً ، فلا هو بنى المدن ، ولا هو قتل التنين ، وسبب مقتل اخته .

يهزأ الاعمى بقدموس « قم الى سيفك . . . هات من عزمك . . . »، وتلك « سخرية الاقدار ». لكن حسب قدموس أنه رد للقدر الضربة ، وأقام على« شدق الهاوية » مملكة الانسان . قد تكون الكلمة الاخيرة للقبور التي يحفرها القدر ، لا للمدن التي يشيدها الانسان ، لكن حسب قدموس أنه رقص رقصة الانسان على شدق الهاوية .

هذه الرقصة الديونيزية هي المدخل الى الرؤ يا المأسوية في « قدموس » سعيد عقل . . .

الرؤيا المأسوية في « قدموس » :

في « قدموس » الكلمة الاولى والكلمة الاخيرة للقدر . لكن بين هذه وتلك فإن للانسان ، لو هو شاء ، كلمته .

أول ما يظهر قدموس في المسرحية ، في بدء المشهد الثالث من الفصل الاول ، يفاجىء الاعمى وهو يقول « قدر فوقنا »، فيهتف رداً عليه =

. . . . مقالة جبن . شأتزلزل دنيا ، وشأتبن دنيا[1] .

وقد زلزل البطل دنيا « التنين »، وبنى ثيبا ، اولى مدن الحضارة الصيدونية في الغرب ، لكنه كان قد شاء في البدء أن يسترد أخته ، ويعود بها الى لبنان . وحين تظهر له رؤ يا « الزمن الاسود » قبيل النهاية ، ويدرك أن اوربّ « تحيا الصباح الاخيرا »، يسخر منه الاعمى قائلاً =

« قدر فوقنا » مقالة جبن ؟ أرني يا ابنها وغى غير جبن .

بطل ؟ كنه في لقاء مقاديرك ، كنه زهاء طرفة جفن . . .[2] .

وبعد قليل تدخل عليه مرى تحمل على وجهها نعي اورب ، فلا يملك الا أن يرثيها رثاء مفجعاً =

(1) المرجع السابق ، صفحة 44-45.

(2) المرجع السابق ، صفحة 119.

أو ماتت عروس لبنان ؟ جوعي يا تراباتنا الى رطب ظل . . »[1] .

وهذا القدر « الخاص » قدر قدموس في اخته اوربّ ، هو نفسه قدر الصيادنة « العام » . وهذا القدر يفصح عنه الأعمى نفسه حين ينبىء قدموس عن غد الفتح الصيدوني ، الصوري ، القرطاجي ، ثم يخلص الى قول كلمة القدر الاخيرة الباقية بعد ذاك الفتح العظيم :

هو ، يا إبن الصيدونيا ، حظكم يوما ، تهزون صفحة الارض هزّا
وتقلّونها الى الشمس ، في مركب ارز يهدي الى الشمس ارزا .
تقجمون المجهول من ساحة الفكر ، وتلهون بالخفايا الاحاجي .
كل شيء منكم . وما أنتم يوماً ؟ لأنتم ذكرى سنى في الدياجي[2] .

ثم يشدد الاعمى على هول النهاية بعد ذلك العز ، =

مالعيني ترى لكم قبة شهباء ، مخنوقة بخيطمعار ،
أجفلت دونها الجبال ، ويكفيها ، لتنهّد ، لفتة الاقدار . .[3]

وإذا نصح الاعمى قدموس بعد ذلك ، قائلاً =
فاشف ، قدموس ، من طموحك . .[4] .

يبدو واضحاً أن قدموس لا يلتفت طويلاً الى « القبة الشهباء المخنوقة بخيط معار » ، وكأنه يدرك في صمت أن « لفتة الاقدار » هي الخاتمة في كل سعي بشري ، فلا يعنيه هو ، في الظرف الآني الذي يحياه ، الا أن يقول كلمته ، وكلمته ، أو إرادته ، هي إسترداد أخته ، ونزال التنين ، =

. . . ما قلت ؟ وأختي ؟ وموعدي بالنزال ؟ . .[5]

ويربط سعيه بسعي أبناء وطنه ، يربط الخاص بالعام ، فلا يسعه الا أن يكون في « وسط » هذا السعي ، لا على هامشه ، ولا على النقيض منه :

وترجي مني ، أنا ، الجبنة الاولى ؟ ترجي مني ، أنا ، الانهزاما ؟

---

(1) المرجع السابق ، صفحة122 .
(2) المرجع السابق ، صفحة52-53 .
(3) المرجع السابق ، صفحة53 .
(4) المرجع السابق ، صفحة53 .
(5) المرجع السابق ، صفحة53 .

مايقول الغد المحجّل عن قدموس ، يوم الدنيا ، لنا اعلاماً ؟(1)

يشدد البطل في رده على الاعمى ، حامل كلمة القدر ، يشدد على « الانسان »، على كلمة « أنا »، ثم يتحدث عن نفسه بصيغة الغائب ،ـ « مني انا »، « مني انا »، « . . . عن قدموس ».ـ وهذا التشديد توكيد على « الانسان » إذا شاء أن يكون هو هو ، ان يكون البطل . ادرك قدموس أن عليه أن يقول كلمته ، أن يقولها في الفرصة المتاحة ، خاصة وأنها فرصة « تاريخية » يعلم أنها علامة تشرق في تاريخ صيدون . ولا يهمه من بعد أن يغلبه القدر في أخته ، وأن تهد « لفتة الاقدار »تاريخ قومه جميعاً . . .

لكن هناك غير القدر والانسان في هذه الرؤ يا المأسوية .اهناك عالم وسيط هو عالم الآلهة ، على رأسهم زوش ، يسكنون جبل الاولب . هم آلهة والاهات . حياتهم أقرب ما تكون الى حياة أمراء عاطلين عن العمل في بلاط ملكي . يغارون من أبناء البشر . يكيد بعضهم لبعض . في ملحمتي هوميروس يعكس الشاعر صورة ممالك تلك الايام على الاولب ، فإذا الآلهة يسمرون ، ويتجادلون ، ويدعو بعضهم بعضاً الى مآدب ، وإذا قصر زفس تحيط به منازل الآلهة ، لكنه أعلاها بناء . وتلك حال الممالك الايجيّة ، اذاك ، فقد كشفت الحفريات عن قصر الملك الاعلى المسّيني ، وحوله بيوت الامراء(2) . وهذا المسلك الالهي ، على غرار بني الانسان ، دفع الفيلسوف السوفسطائي كزينوفانيس الى إتهام هوميروس بأنه « جعل الآلهة لصوصاً، زناة، يخدع بعضهم بعضاً . . .»(3) . في « قدموس » لوحة عن الربات على لسان الاعمى . يقول مذكراً اوربّ =

تبصرين الربات ، في غرف الاولب ، يهزأن بالغرام الفقيد

يتمطّين في الاسرّة والخزّ ، وهزج الحلى ، وكدس الورود . . .

قهقهات . كيف الاسنّة في الوقع ، وكيف إنتفاضة البنيان ؟(4) .

تلك قهقهات الربات إذا قتل قدموس التنين ، فقضين على اوربّ . تلك شماتة بالميت . وفي أبسط أمثالنا « لا تجوز الشماتة بالميت . . . لا يجوز على الميت غير الرحمة . ». الاهات « قدموس »يقتلن القتيل ، ويضحكن في جنازته .

أما « زوش » فهو الطف حالاً . أنه مثال المحبوب الذي تشتاقه بنات البشر . لقد

---

(1) المرجع السابق ، صفحة54 .

(2) Méautis,G.,Mythologiegrecque.Paris,Officedepublicité,p.38

(3) Ibid.p.40.

(4) « قدموس »، صفحة59 .

خاف شراً على اوربّ فخلّى عند بابها التنين يحميها من غيرة الربات . صحيح أنه إحتال ليخطف اوربّ على طريقة « الخطيفة » اللبنانية التقليدية . لكن اوربّ تعترف بأنها علقته بملء إرادتها =

أنا ، يوم اعتقلت زوش ، تخلّيت عن الكرّ فوق شطئان صور . . .

وتخليت ـ أين ضمة أمي ؟ ـ عن هوى ماسواه لمع سراب . . (1) .

وإذا نصحها الاعمى بالعودة مع قدموس الى وطنها ، قائلاً « خالص النصح ما ابثّك اورّب . » ، أجابته =

. . . . . وما النصح ؟ أن أحطّم حبّي ؟

من من البكّر الصبيّات لم تحلم بزوش ، ولم تعلّ على اسمه ؟

وإذا صار لي أنا ـ أنا وحدي . ـ جئت ترتدّني الى قدموساً ؟ » . . (2) .

أين المأسوية في ذلك ؟ في الواقع أن زوش وصحبه في مجد الاولمب يعانون ، هم أنفسهم ، وضعاً مأسوياً . إنهم ، هم أيضاً ، تحت رحمة القدر ، أو تحت نقمته . تقول اورّب ، وقد حقّ لها ، وهي زوج زوش ، أن تطالع بعض أسرار الآلهة .

بتّ في أمة تؤ لههم كثراً ، ويودى بهم وبالعرش واحد .

المجليّ عليهم ، ذلك الاعمى وليّ المصير ، ربّ الجلامَد .

قدر أن يشأ يغيّض ذرى الاولمب ، أو يضرب الحضيض بزوشا(3) .

القدر يجليّ على الآلهة ، وهو وليّ المصير ، « يقدر الامور الكبارا » ، تقول اورب . إذا شاء يقضي على الاولمب ، وعلى زوش نفسه .

إرادة زوش نفسها ليست إرادته أحياناً . لقد علق رب الارباب ابنة صيدون اورّب ، لا بإرادته ، بل بمشيئة من القدر نفسه . تقول اورّب =

شاء (القدر) أن يعلق الاله ابنة الارض . . .(4) .

---

(1) المرجع السابق ، صفحة26 .

(2) المرجع السابق ، صفحة58-59 .

(3) المرجع السابق ، صفحة36 .

(4) المرجع السابق ، صفحة36 .

وحين وضع زوش التنين حارساً لاورّب لم يكن على يقين بأن الوحش قادر على الدفاع عنها أبداً . قال لاورّب حين « خلىّ عند بابها » التنين =

قال « من صلبهنّ يحميك وحش . فإطمئنّي ، ما لم يهن ، اوفهونا [1] . « إطمئني ، ما لم يهن . . . »، وقد رأينا التنين يهون ، يهون على يد إنسان هو قدموس . قدموس إذن تحدّى إرادة زوش ، وحين قهر التنين ، قهر زوش نفسه .

وضع زوش المأسوي هذا ، وضع الاله المعرض للقدر ، للانسان ، نجد شبيهاً له في المأساة « بروميثيوس مقيداً » التي ألّفها أسخيلوس . إختلس بروميثيوس النار من الاولمب ، فقيده زفس على صخرة في أعالي جبل القوقاز ، ثم خلصه الاله من قيده لأن البطل كان مطلعاً على « سر » لو باح به لكان ذلك قضى على زفس[2] . تم إتفاق بين البطل والاله على « الصمت »، لقاء تخليصه من قيده ، وبالتالي ترك النار في يد البشر . لكن زفس اذاك كان ما يزال طالعاً من إنتصاره على الطياطن ، ومنهم بروميثيوس ، وكان لم يبلغ تمام مجده ، ولم يوطد ملكه تماماً . أما زفس سوفوكليس من بعد فكان الاله الكلي القدرة[3] . زوش « قدموس » إدنى مرتبة من زفس اسخيلوس في « بروميثيوس » نفسه ، لأن هذا البطل « طيطن »أو اله ، وليس إنساناً ، انه اله مهزوم في لقاء اله منتصر (زفس) . أما قدموس فهو إنسان تحدى ارادة زوش ، وقهره في التنين . . .

الرؤ يا المأسوية في « قدموس » أشد مأسوية مما تبدو عليه في المآسي اليونانية . فقد مر بنا أن زفس أو بقية الالهة لها القدرة على إنقاذ إنسان من محنته (الالهة أثينا أنقذت اورست من الهات الندم) . إذن فإن الانسان يستطيع أن يجد عناية ما . يستطيع أن يسند رأسه الى كتف إله . أما قدموس فأين يجد إلهاً حانياً ، قادراً ، يفيء إليه ؟ . أليس من أشد الامور إثارة للوعي المأسوي أن يجد الانسان أن الآلهة أنفسهم معرضون للغلبة ، خاضعون لمشيئة القدر فكأنهم دمى متحركة يضطربون على المسرح ، مسرح الوجود ، بقدرة قادر ، أعمى ، يضرب بهم الحضيض إذا شاء ؟

لكننا ، إذا أمعنا النظر في المسرحية ، نجد أن فيها « حيرة » في شأن « السماء »، و « الرب ». لا نقول حيرة في شأن زوش والآلهة ساكني الاولمب . هؤلاء امرهم بات معروفاً ، وهو واضح ، كما مر بنا ، لا لبس فيه . الحيرة مثارها أن الرؤ يا المأسوية في

---

(1) المرجع السابق ، صفحة37 .

(2) Eschyle,Prométhéeenchaîné...vers 937-938.

(3) Shaerer, R, L'homme antique et la structure du monde intérieur. Paris, Payot, 1958(Eschyle, Prométhéeenchaîné).

المسرحية تنفتح على سماء ، ونلمح في السماء « ربا » غير زفس ، ترفع اليه اورب صلاة مبهمة ، وترفع اليه مرى صلاة واضحة . وأما سماؤه فهي غير الاولمب ، حيث الالهة « كثر » . أما صلاة اورب فهي التالية في أول بيتين من المسرحية =

علّه الحد يا سماء تجهمت تعلّين فارأفي بالجراح .

لا تحري من ليلة العمر ليلاً لا يحط إلتفاتة في صباح (1) .

هذه الصلاة الغامضة لأنها تتوجه للسماء لا لساكنها ، لا يمكن أن تكون صلاة لزوش أو للاولمب . فقد رأينا أن اورب ادرى الناس بأن زوش ليس سبب « العلة » ، بل القدر ، وأن ليس في إمكان زوش أن يرأف بالجراح ما دام هو نفسه يعاني قدرة « المجليّ عليه ، وليّ المصير » .

وأما الصلاة الواضحة التي تزيد حيرتنا وتكاد تبدّدها في نفس الوقت (تؤكد لنا أنها لا تتوجه الى زوش ، فتزيد الحيرة ، ثم تكاد تجعلنا نؤمن بأن اورب تتوجه بها الى رب حق ، رب العناية ، الكلي القدرة ، فتكاد بالتالي تبدد تلك الحيرة) . . . فنجدها في المشهد السادس من الفصل الثالث حين تختلي مرى بنفسها بعد أن رأت اورب تقرر اللجوء الى زوش تطلب عونه على قدموس وقد بات على وشك القضاء على التنين . تقول مرى قبل الشروع في الصلاة مخاطبة اورب والاعمى « تضلان ، والذي ضل ديسا . . . » ومن يقرأ صلاتها من بعد « يكاد » يجزم بأن سبب ضلال الاعمى واوربّ أنهما يتوسّلان زوش للرد عن التنين ، ولا يتوسلان الها أسمى من زوش ، قادراً على أن يرأف باورب وبقدموس معاً ، بأعجوبة ما . وهذه بعض صلاة مرى =

ربّ ردّ الاهوال اقبلن يضربن ، وجدلات ما خلاك يجود .

ربّ جلّت يمناك لا تعرف القبض ، فمن منك رب لا يستزيد ؟

كلما غبّت الحساسين من ماء ، رنت رغدة اليك بشكر .

وتعالت اليك في لفتة الصبح صلاة من زقزقات وزهر .

جمّعت ، ربّي ، الخليقة في صوتي تناجي ، وسبحت تتغّنى ، . . (2) .

في البيتين الاولين يبدو « الربّ » قادراً على ردّ الاهوال ، قدرته على العطاء الحق دون حدود . وفي الأبيات الثلاثة الاخرى يبدو رب الطبيعة ، رب الخليقة التي تسبحه ، فهو

(1) قدموس ، صفحة25 .
(2) المرجع السابق ، صفحة106-107

اقرب الى الله في التوراة التي تسبحه السماء والأرض . وهذه الصلاة في أبياتها أقرب الى مزمور من مزاميرها .

وأنا أستجير بالرحمة الاولى ، بنور الانوار ، بالينبوع ،

أن تقبل ، ربي ، قرابين حبّ ، ورجاء ، ورجاء ، وذلّة ، ودموع[1] .

علاقة المخلوق بخالقه في هذين البيتين ، علاقة الانسان بنور الانوار ، قوامها الرجاء والمحبة ، فإذا أضفنا الايمان ، وهو أمر حاصل أصلاً ، توفّر لدينا الفضائل المسيحية الثلاث الرئيسية . أما الذلة والدموع فمن فعل التقوى .

أعطنا ، ربّ ، قبل كل عطاء ، أن نحطّ التفاتة في سناكا ،

كل ما دون وجهك الجمّ وهم ، اعطنا رب ، اعطنا ان نراكا[2] .

هذا الدعاء صوفي الاشواق . الله هو الحقيقة الوحيدة ، وما عداه وهم . ورغبة مرى أن ترى الله .

وترأف ، يا أيها السعة الكبرى ، ترأف باللائذ المحتاج ،

وانصر القابسين من فيضك النور الى الكوكب الضلول الداجي[3] .

من العسير إعتبار هذا الدعاء موجهاً الى زوش « قدموس »، إذ ان الاولمب و « ذراه » من هذا الكوكب الداجي ، وزوش نفسه ضل حين اختطف فتاة عن طريق الاحتيال . والفرق بين الاولمب و« السماء » ظاهر في البيتين الاخيرين من الصلاة :

لألأت كل هضبة فوق لبنان تصلّي ، وهام كل فضاء ،

وتسامى مجامراً جبل الاطياب ، فافتح ، يا رب ، باب السماء[4]

هذه الرؤيا « الربانية » ، في روع مرى ، تبدو وكأنها لمحة من اللامأسوية، قوامها الرجاء الصادق بإله حق ، ذي رأفة وعناية ، كليّ القدرة ، لا يد فوق يده ، ولا قدر فوق إرادته . لكنها «لمحة» تشرق في وعي شخص ثانوي في مأساة . لو هي اشرقت في وعي قدموس لصحّ إعتبار المأساة مأساة « مرحلية » ، على غرار المأساة المسيحية ، كما مر

(1) المرجع السابق ، صفحة 107 .
(2) المرجع السابق ، صفحة 107 .
(3) المرجع السابق ، صفحة 107 .
(4) المرجع السابق ، صفحة 108 .

بنا[1] . إنها لمحة دون أثر واضح على أحداث المأساة المتعاقبة بعدها . ولا يبدو أن الرب إستجاب دعاء مرى ، فاورب تموت كما قدر لها . وبقي باب السماء موصداً . وبقيت المأساة مأساة . . .

تبدو مرى بعد هذه الصلاة وقد هدأت نفسها فتكتفي من بعد بمراقبة العراك بين قدموس والوحش ، لكنها حين يأتي الاعمى فيكذب قائلاً أن قدموس إنهزم ، تصرخ به « حنانيك ، يكفيني . . . » ، ولو لم يأت قدموس نفسه من بعد يكذب رواية الاعمى ، لكانت صدقتها . وهكذا تبدو صلاتها وكأنها كانت « لحمة » من رجاء الرب في وعي مرى ، أو لمحة من اللامأسوية في وعي مأسوي . . .

تلك « الحيرة » في أمر السماء والرب لا أثر حاسماً لها في الرؤ يا المأسوية . والبطل لم يعان منها لمحة واحدة . إنه ذو رؤ يا واضحة لا غموض فيها ، ولا التباس . القدر له الكلمة الاولى ، والكلمة الاخيرة . الاولمب وآلهته « ترف » يعقد الامور ولا يبسطها ، ولا يحمل للانسان معنى من رحمة أو ظلا من عناية . الانسان بالتالي يحمل وحده عبء « الكون » النسيق ، عبء الحضارة ، عبء التصدّى للقدر . إذن فهذه رؤ يا « ديناميّة » على غرار ما نرى في المآسي اليونانية . تدفع البطل الى « التحدي » ، الى قول كلمته ، الى إقحام المعنى الانساني في اللامعنى الكوني . ترتقي بالبطل الى مستوى الميثوس المأسوي . . .

قدموس ميثوس مأسوي :

مجد قدموس أنه ، على رغم علمه بأن كل شيء في النهاية يجري على طريق ترسمها الصدف ، والعبث الكوني ، والحتميات ، - أو بفضل ذاك العلم ، يحاول إختلاس المصير من يد الالهة والاقدار ، وسواء عنده بعد ذلك الهزيمة والنصر ، أو أنه في الحالتين منتصر لأنه جعل للانسان شأناً في كون يسحق الانسان . صحيح أن القدر مهر إنتصار البطل بختم رهيب ، موت أخته ، وصحيح أن القدر سوف « يتوج » الفتح الصيدوني كله بـ « بقبة شهباء مخنوقة بخيط معار . . . ، » الا أن قدموس ، نظير طائر الفينيق ، ينهض من رماده يتابع ملحمة الانسان ، « يحمل الارض ، ويمضي بها » على طريق الحضارة . أما الفتح الصيدوني ، فتح العمق والفكر ، لا الطول والارض ، فلعله يشتعل فوق قبب لبنان ، اليوم ، رسالة هدي .

رسالة الهدي تلك ، ولا بد أنها « تشتعل » في قلوب بعض أبناء لبنان ، تستهدي

(1) راجع في الفصل الخامس « المأسوية والعناية الالهيّة » .

أصلاً بمثوس طالعة من التراث الفينيقي اللبناني ، وفي طليعتها ميثوس قدموس . لا نعني قدموس الاسطورة الغارقة في القدم ، أو قدموس الميثولوجيا اليونانية القديمة(1) . نعني قدموس « قدموس » سعيد عقل . منذ كتب الشاعر مأساته ، ونشرها في الناس ، وقدموس يتألق ميثوس مأسوياً ، والذين « فتنوا » بالمسرحية وبطلها في جيل الخمسينات من هذا القرن ، وجلهم في "عمر الغضّ" ، يذكرون أن قدموس تألق في وجدانهم ميثوس حيّا ، طالعاً من أعماق الوجدان ، لا من صفحات كتاب .

والسبب أن الشاعر إستطاع ،بسطوة الشعر ، وبقوة القناعة الذاتية ، أن يرتقي بقدموس الى رتبة الميثوس المأسوي .

قدموس يسلك طريق التراث المأسوي في إحتفالات الشرق الاوسط القديمة ، طريق ادون ومردوخ . هذان يعاركان الوحش . والوحش في جبيل وبابل رمز الى الخواء ، الخواء الكوني « الاصيل »، الذي يهدد النسق أبداً بالنسف . . . وكذلك حال قدموس مع التنين .

ويدرك قدموس ، على غرار أبطال المآسي اليونانية من بعد ، أن الحياة لا يصل شيء فيها الى جوهره في الغالب ، ولا تبلغ إرادة تمامها أو تمام ما تسعى إليه . يدرك أن العالم عالم ظواهر وموت ، الموت مراحل مراحل ، والموت دفعة واحدة ، في الافكار والاجساد ، والاعمال ، والدول ، والحضارات . لكنه يسعى الى تخطي ذلك كله ، مدفوعاً بروح التخطي الديونيزية ـ القدموسية ، محاولاً الوصول الى « الثابت »، « الحقيقي »، على رغم مرور الزمان وتبدل الظروف . إنه يقيم عالم الانسان ، في عراك كل لحظة ، مع وحش الخواء ، والتنين ، « سر الغباوات ».

يحاول الاعمى أن يصيب مقتلاً من عنفوان قدموس و « كبرة الصيدوني » في مقطعين . وكلاهما في المشهد الثالث من الفصل الاول . في الاول يقول الاعمى لقدموس وقد هتف =

نحن غير الغزاة ، ننزل قفراً فنخلّيه أنهرا وجنائن . . .

يقول الاعمى = « أبداً لا تنون قرصان بحر . . .»(2) . لو صحت التهمة وكان قدموس قرصاناً لكان انحدر عن رتبة الميثوس دون شك ، ونعني الميثوس المأسوي ، والسبب أن القرصان يجعل النسبي مكان المطلق ، يستعيض بالمال والرزق عن « الحقيقة »، وهو أيضاً

(1) نعني قدموس كما عرضنا لقصته في بداية هذا الفصل .
(2) « قدموس »، صفحة 47 .

يجعل « المتحول »ـ الذهب ، المال ـ مكان « الثابت ». يتغرب قدموس في البلاد البعيدة « ليزرع المدن ، ويزرع الفكر في الأرض ، ليمضي مثالاً في الفاتحين . . . ». الحضارة هذه هي « الثابت » من صنع الانسان ، و « المطلق » من صنعه ، ولا جدل في أن الحضارة تسعى ، أو ل ما تسعى ، الى الثابت والمطلق ، في ما يفوق الانسان ، أو في ما هو من صنع الانسان . . . ما كان ردّ قدموس على تهمة الاعمى ؟. قال البطل =

. . . . تهمة تستخف بالشمس شانا

حبّذا ، والضياء وقف على القرصان ، لو عادت الدنى قرصانا[1] .

لا يهتم البطل للكلمة التهمة ، يهتم فقط للفعل التبرير . . . في المقطع الثاني ترد التهمة الثانية فور ورود الأولى . يقول الأعمى =

مهل قدموس ، قفرة في البيوس فوق صيدون رفعة ، والحواضر ،

فوق ما تدعون من قببٍ شُمّ وشهب ، ظواهر بظواهر[2] .

ويجيب قدموس . . . نحن للظواهر ؟ نحن الكاتبو صفحة الحقيقة شعرا . . .[3] .

ويسترسل قدموس في تعداد مآثر الصيدونيين . . . واسترساله دليل على أن تهمة الاهتمام بالمظاهر ، بالعنجهية الفارغة ، دون الاهتمام أولاً وأخيراً بالجوهر ، بالحق ، إنما هي أقسى التهم التي تلصق بالبطل المأسوي .

الميثوس المأسوي قدموس يرفض الكأنية ، يرفض مماشاة البشر الوسط في ما يدعون ، يرفض القناع ، والتظاهر بما ليس يعانيه فعلاً في أعماق وجدانه . يرفض عقد صلح مع الوحش ، والتسوية ، والمخادعة . يطلب أن يكون كل شيء أو لا شيء ، أن « يكون » أو لا يكون .

لا يُقدم قدموس على أي تنازل عما يراه حقاً وعدلاً . انه جدّى ، لا يعرف اللهو . لا يعرف الحل الوسط . لا يثنيه عن سعيه التضحية بأعز ما يملك . شعاره الاقتحام . شعاره التخطي . وفي الواقع لو نحن أحصينا كلمات الاقتحام ومرادفاتها في المسرحية الواردة على لسان قدموس ، أو التي تتناوله أو تتناول سعي قومه الحضارى ، لرأينا أنها كثيرة جداً . نكتفي بذكر بعضها ، عفو الصفحات = « في التحدي إزدراء جيل عتي . »، « موطننا الارض ونأبى أقل ساح الحياة . »، « يتحدى في عقر دارهم الاغريق »،

(1) المرجع السابق ، صفحة 47-48 .

(2) المرجع السابق ، صفحة 48 .

(3) المرجع السابق ، صفحة 48 .

« تقحمون المجهول »، « سنقحم البر والبحر »، « نتحدى الدنيا . . . »، « وإقتحاماً لم يلتفت ظهراً . . . »، « تطلبين إنكفاء صيدون ؟ »، « عبث لا أعود أو يقهر الغربي »، « سلّ سيفا قدموس ما حدّه حدّ . »، . . .

يدرك قدموس ، نظير أبطال المآسي ، أن مجرد وجوده اثم على الكون ، الكون الطالع من الخواء ، المهدد أبداً بعودة الخواء ، ويدرك أن سعيه الى بناء المدن وإقامة الحضارة إنما هو إزعاج للعالم ، عالم الانسان المشدود أصلاً الى البداوة ، وعالم الطبيعة المشدود أصلاً الى الغابة أو القحط . لكنه يعلم أن حربه على التنين الاعمى عن الخليقة ، الملتذ بالجيف والدمار ، إنما هي حرب على العالم حتى ينتظم بما يناسب الانسان ، حتى يصير نسيقاً مفصلاً على مقاييس الانسان . يدرك أن إغتصابه أسرار الكون حتى يصبح مجهوله معلوماً يرتاح إليه الانسان ، إغتصاب لا حد له ، قد يؤدي به ، كما قال الاعمى ، الى « أن يقحم النجمة الاخرى ، » ولكن يبقى دون السماء صغيراً »[1] وقد بدأ الانسان اليوم يقتحم الكواكب فعلاً ـ ولكن حسبه أنه ، كما قالت مرى « شك في ملعب النجوم جبينه »، حسبه أنه جعل كلمة الانسان ترن رنينها الساطع بالانس في صمت المسافات اللانهائية التي كانت ترعب باسكال .

صار قدموس الى ميثوس مأسوي لأنه ، على رغم علمه أن الموت له بالمرصاد ، وأن القدر يتربص بأخته ، أدرك أن الموت أو الكف عن « الكون » أقل ايلاماً وإذلالاً من بقاء الانسان على ما هو عليه ، مسلماً عنقه لسيف القدر ، فلا يسعى الى أن يكون « كل شيء ».

صار قدموس الى ميثوس مأسوي لأنه ذو مأسوية دينامية حارة تدفعه الى تخطي الانسان بالانسان ، فإذا حياته تنفلت من رتابة العيش اليومي ، وتصبح رقصة على شدق الهاوية ، يلتم فيها الزمن على العمل ، والحقيقة على الشعر ، وتواكب فيها روح التخطي روح الاحتفال . . .

روح الاحتفال في « قدموس »:

رأينا روح الاحتفال تواكب روح التخطي في المأساة اليونانية .

في « قدموس » خورص من ثلاث جوقات ، من « آلهات ، وبحارة صيادنة ، ومقاتلة أغارقة . » . كل جوقة تمثل جانباً من الصراع . الآلهات يمثلن هيرا ويؤدين نشيداً واحداً من ثلاثة مقاطع ، يحار بين الشماتة بقدموس والرثاء لأخته ، .

---

(1) المرجع السابق ، صفحة 123 .

« رقّ يا ورد ، ونح يا ندى

« وجه صيدون غاب » . . [1] .

لا يمكن إعتبار نشيدهن سبباً في دفع قدموس الى تخطمها ، أو على الاقل الى إختيار ما . يرد النشيد في نهاية المطاف ، بعد مقتل اورب ، وقبل إنسدال الستار . لكنه سبب في إثارة الشعور بالمفارقة ، مفارقة الهزيمة والنصر في مقتل التنين على يد قدموس ، إذ يؤدي البحارة الصيادنة اذاك مقطعاً من نشيد لهم سابق =

ههنا في آخر الارض ،
كرمة لي ودار . . .

ذاك أن نشيد الالهات « وجه » الهزيمة يلقينه على قبر اورب ، أما نشيد البحارة فـ « وجه » الفتح الصيدوني يلقونه على قباب مدينة ثيبا .

لكن للبحارة الصيادنة نشيداً في نهاية الفصل الاول لا بد أن له وقع الحافز على التخطي في نفس قدموس . كان الاعمى يثني البطل عن معركته ، ويحاول أن يقنعه بأن الفتح باطل ما دام لا بد له من أن ينتهي الى « ذكرى في الدياجي ». اذاك يشق الصمت نشيد رفاقه البحارة ، رفاق الرحلة الطويلة من صيدون الى الغرب :

غرّبي يا بحار ،
شردا بالامل الغضّ . . .

ههنا في آخر الارض
كرمة لي ودار . . .

ويشتد عزم قدموس فيهتف = « هم رجالي وبعض عزم وراء النحر . . . »

ويتابع البحارة غناءهم الحماسي =

بالنا والشرر ،

هدينا واللفتة العليا
نحن جئنا بها الدنيا

فوق جذعي شجر . . [2] .

---

(1) المرجع السابق ، صفحة 122 .

(2) المرجع السابق ، صفحة 54-56 .

وللكرمة تعرش غصونها فوق عتبة الدار اللبنانية فعل السحر في نفس اللبناني . االكـرمة والدار صورة اليفة تشرق بالانس في غربة اللبناني ، إبن القرى اللواتي « يتخطين مسرح الشمس ».

وإذا كان نشيد البحارة هذا يحفز همة قدموس حين يصدر عن رفاق الطريق ، أبناء الوطن ، حملة الهدي فوق جذوع السفن الفينيقية ، فإن لجوقة « المقاتلة الاغارقة » نشيداً آخر لعله أكثر اهاجة لهمة البطل حين يصدر عن خصوم يقفون في وجه البطل ورفاقه ، ويلقون على مسامعهم كلاماً أشد لسعاً من المذلة في ضمير الابطال . . . كان قدموس قد أدركه التعب ، في نهاية الفصل الثاني ، بعد أن رفض نداء الاعمى ثم مرى ثم اورب ، نداء الانكفاء عن حرب التنين . وكان من دلائل التعب أنه بدأ لا يمسك لسانه عن بعض كلام من شأنه ، لو فهمناه على علاته ، أن يخلع على براءة إندفاعه ظلا من شك ، أو سوء ظن . نقرأ هذا الحوار =

اورب	لا تقل « امتي » وتسطو بدنيا ، نحن جار للعالمين وأهل .
قدموس.	عبث لا أعود أو يقهر الغربيّ .
اورب	لا ، لا تضلّ .
قدموس	أهوى الضلالا . . .
اورب	بم تفوهت يا أخي ؟ عقّ صيدون ، وغيّض أنهارهـا والجبـالا ،
	واشرب الملح في جماجم اهليها ، ودس تاجها ، وذلّ السريرا ،
	وازرع الملح حيث ماتت فما تحيا ـ ولا تذكر الضلال فخورا .
قدموس	أيّ عرق في الغرب ينبض بالرفق ، فيجزى الجزاء حبا بحبّ ؟
اورّب	ايّ صيدوني تربّي على البغض ، فيحيا للثأر ضربا بضرب ؟
قدموس	علمونا ، فسوف نضرب بعد اليوم .
اورب	عار ما قلت قدموس عار .

قل « بل الخير أن نعلمهم نحن ، فما علم البناء الدمار . . . »(1) .

لا شك في أن كلام اورب أحـــرج قدمــوس . لا شك في أن كلامهـــا ينبض بالحق لأن من شاء إقامة الحضارة ، فليفعل ذلك حباً بالانسان ، لا ثأراً منه على موقف وقفه لجهله الحضارة . لكن لم يفت قدموس أن أورب ، على جلال كلامها وجماله ، ترمي منه الى غاية أكيدة وهي ثني أخيها عن محاربة التنين حتى تنجو من الموت . ولم يفته أن الاغريق مصرون على قتاله بالتنيـن ، يتمنـون لصيدون الزوال . عودتـه إذن دون قتل

(1) المرجع السابق ، صفحة 87-89 .

التنين ، هرب ، لا فعل حب ، وسماح . لكن كان لا بد من دليل حاسم على أن الاغارقة مصرون على قتله ، والاندفاع من بعد الى قهر صيدون نفسها والشرق نفسه . كان لا بد من دليل على أن تنازله عن الحرب لن يقابله تنازل من الخصم عنها . لو جاء الدليل لاستعاد قدموس براءة مسعاه ، أو ما بدا أنه فقد من براءة مسعاه . ويأتي الدليل اذاك نشيداً على لسان البحارة الاغارقة . ينشدون :

« طاب طاب القتال

واغتدى الليل قصير الاجل ،

ضجّ يا فجر وقل للازل :

نجم صيدون مال .

ما لها تطرق ،

مذ جرى الغربي ، هذي الجبال ؟

وامحّى عن جانبيه المجال .

وأمحّى المشرق . . . »[1] .

وكان لهذا النشيد فعل التحدي الشرس ، المذل ، في روع قدموس . كان له فعل الحافز بأشد مّما كان لنشيد رفاقه الصيادنة . والسبب أن كلام رفاقه إنما هو كلام نفسه لنفسه ، إنه كلام القناعة لقناعة مثلها ، فضله فضل تجديد الوعد ، أو تجديد القسم . أما كلام الخصم فإنه دليل على أن القناعة تلك صحيحة ، وأنه التحدي الذي يثير التحدي المعاكس ، وإنه لسعة الجرح الذي يجعل من القناعة الشخصية قضية شخصية . . .

هل يكفي حضور الجوقات الثلاث لاعتبار المسرحية تتحلّى بروح الاحتفال الذي عرفته مآسي اسخيلوس ؟ هناك فرق واضح بين جوقات المسرحية وخورص المأساة الاسخيلية ، وهو أن هذا الخورص «شخص» ، بطل في المأساة الى جانب البطل ، يحاوره ، ويظهر على مسرح المسرح ، ومسرح الحياة الى جانبة ، أما جوقات « قدموس » فإنها تؤدي نشيدها ، كما تعلن عن ذلك ملاحظة المؤلف ، « من الداخل ». نسمعها ولا نراها . لا تؤدي بالتالي رقص الاثارة أمام البطل ، والجمهور . ولا هي تحاور البطل . أنها أشبه بالخورص في مسرح اوريبيد ، تواكب روح الاحتفال من بعيد . إنها بالتالي تضفي على « قدموس » طابعاً إحتفالياً . . .

(1) المرجع السابق ، صفحة 89 .

وفي الواقع فإن إحتفالية المسرحية قوامها في غير الجوقات . قوامها في الحدث المأسوي المكثف ، والزمن الحافل بالأزل والأبد ، الحافل بالديمومة ، والعمل الجاري جرياً عنيداً الى غايته ، وهيكلية الاسلوب الملتمة على نفسها إلتماماً شديداً . . .

الحدث المأسوي في « قدموس » :

الحدث المأسوي في قدموس يدور من البداية الى النهاية حول ضحية بشرية هي اوربّ . ضحية غير عادية ، أميرة ، وعروس زوش . تحاول الضحية أن تنتفض وتقع عن المذبح ، وتنجو من السكين . لكنها تنتفض في شباك أحكمت حلقاتها . ينسج حولها الشباك التنين الذي يرصد باب الهيكل ، وقدموس الذي يحاول قتل التنين ، والربات اللواتي ينتظرن غفلة من التنين ، أو مقتله ، حتى يفتكن بالضحية . الفصلان الاولان يدوران حول تنفّض الضحية في محاولات الخلاص . وتشاء المأساة أن تكون محاولاتها نفسها حلقات تزاد الى الشباك . حاولت في البدء الخلاص على يد الاعمى ، فراح يقنع قدموس بالانكفاء ، فأثار كلامه عنفوان البطل ، وزاده تصميماً على المعركة . ثم حاولت الخلاص على يد مرى ، فجعلت هذه « الهوى يتوحش في صدر » البطل وينشب اظفاراً(1) . ثم حاولت الخلاص بالمواجهة ، فهاج كلامها في أخيها ، أقصى مشاعر التحدي والتصميم على القتال . وبدا في نهاية الفصل الثاني أنها سمّرت على مذبحها ، فلا خلاص لها من بعد . أما الفصل الثالث فهو فصل التضحية ، والذبيحة . . . راحت ضحية القدر والعناد ، ضحية الفتح الصيدوني . وسخر القدر على قبرها ، وشمتت الربات ، ووقف قدموس مجرّح الاحشاء بين موتها ونصره على التنين . وقف بين الازل والابد مشبوحاً على صليب المفارقة ، نظير أبطال المآسي اليونانية .

في هذا الحدث المأسوي المكثف ، في هذا الاحتفال بالذبيحة البشرية ، اورب ، يلتم الزمن على نفسه ، يجري حافلاً بالديمومة . . .

الزمن المأسوي في « قدموس »

لا يقبل الزمن المأسوي في المسرحية تأجيلاً أو ثغرة من فراغ ، أو من زمن عادي . منذ البيت الاول في « قدموس » ندرك أن الزمن ليل ، وأن هذا الليل القصير الأجل يجري بعناد نحو صبح لا « يرى الا وقد خر قتيلاً » واحد من إثنين ، البطل أو التنين .

علّه الحد يا سماء تجهمت تعلّين فارأفي بالجراح

(1) المرجع السابق ، صفحة84 .

لا تحرّي من هدنة العمر ليلاً لا يحط التفاتة في صباح . .[1] .

للقدر أن يلعب لعبته في ساعات . الفصلان الأولان يجريان في ذاك الليل المصيري القصير . ولا شك في أن اورب تعاني جري هذا الزمن العنيد معاناة خانقة لأن حياتها في الميزان ، لأنها الضحية فوق المذبح بإنتظار السكين . تختنق بهذا الزمن المأسوي فتلجأ الى أمـل خائـب سلفـاً ، وهـو أن تدور الأرض فإذا كل شيء إنقضى : « يا أرض دوري . . . » ، أو على الأقل أن يتلكأ الزمن في جريه علها تستطيع أن تتنفس =

مِنَّةً يا دقائقاً لم تزل تسبح حولي ، لا تنهبي الدهر ركضاً[2] .

حتى إذا دارت المعركة ، وبدا أن مصيرها بات « عند الشفير » ، لم تجد عوناً على جري الزمن الرهيب الا في أمل « ممكن» وهو أن يجود الغيب بالسلام =

من محط الزمان عن عرشه الغفل . . .

علني افجأ الغيوب سلاماً قبل ما تغتدي ظبى وأسنَّه . .[3] .

إن ما يجعل الزمن في « قدموس » حافلاً بنفسـه ، هو « الانتظـار » . الفصـلان الأولان إنتظار المعركة . والفصل الاخير إنتظار نتيجة المعركة . وفي لحظـات الانتظـار تترقب اورب مصيرها ، تترقب مرى مصير اورب ، وقدمـوس والربـات ، والقـارىء والمشاهد جميعاً يترقبون مصير المعركة . في هذا الترقب ، الذي تعـانيه اورب أكثـر من سواها ، تشعر اورب بأن الزمن تجمَّـد ، لأنه شد بعضه الى بعضه ، في صفحـة من العمر ـ والتاريخ ـ حبلى بالمفاجئات = تقول اورب =

أيها الانتظار ، يا صفحة م العمر حبلى بكل ما ليس يقرا ،

خلتها صخرة على الآن شدته الى بعضه ، فسمّر دهراً . .[4]

ولا شك في أن ما يخلع على المسرحية مهابة المأساة في زمن فوق الزمن ، في زمن المصيرعلى شفيره ، زمن الديمومة ، ـ الى جانب الانتظار ، إنما هما شيئان خطيران ، الاول أن الزمن المأسوي في « قدموس » حافل بنفسه من نفسه ، في ديمومة تربط الازل بالابد . ليس مصير اورب وحده على شفير الهاوية ، بل مصير الفتح الصيدوني ، في لمحة يلتقي فيها الشرق والغرب مشحونة بالتحدي . وهذا ما أدركه الاعمى حين راح يستبق التاريخ ويقص على البطل حكاية صور ومستعمراتها ، وملحمة قرطاجة وهنيبعـل . وهـذا ما

(1) المرجع السابق ، صفحة25 .
(2) المرجع السابق ، صفحة64-65 .
(3) المرجع السابق ، صفحة97-98 .
(4) المرجع السابق ، صفحة98 .

يدركه قدموس اصلاً حين يرى أن الرجوع بمرأة » تنازل تاريخي في لمحة من الدهر إغتدى فيها النزاع بينه وبين « الغربي » نزاعاً على الدنيا . ولا يجد قدموس نفسه وحيداً ، إذ تواكبه في معركته تقاليد جدوده منذ « أزل » التاريخ ، وتراث صيدون منذ فجر التاريخ الذي جعلها « أم الحضارة . » . . . والشيء الخطير الثاني أن مهابة المأساة ، أو مهابة الزمن المأسوي فيها ، إنما تنسجه في جو مشحون بالعمل المأسوي ، إنفعالات وكلمات وتصرفات تتصاعد حتى ذروة إكتمالها ، على النقيض من جو الملهاة أو الدراما العادية حيث يختلط الجد بالهزل ، والأحجام بالاقدام ، بين كروفر ، وتوتر وإنفراج ، شأن ما هي عليه إنفعالات الحياة العادية ، والحدث العادي ، والزمن العادي . . .

العمل المأسوي في « قدموس » وفيّ لنفسه ، وفيّ لمناخه المهيب ، يجري متصاعداً في جو من الاحتفال الكثيف . . .

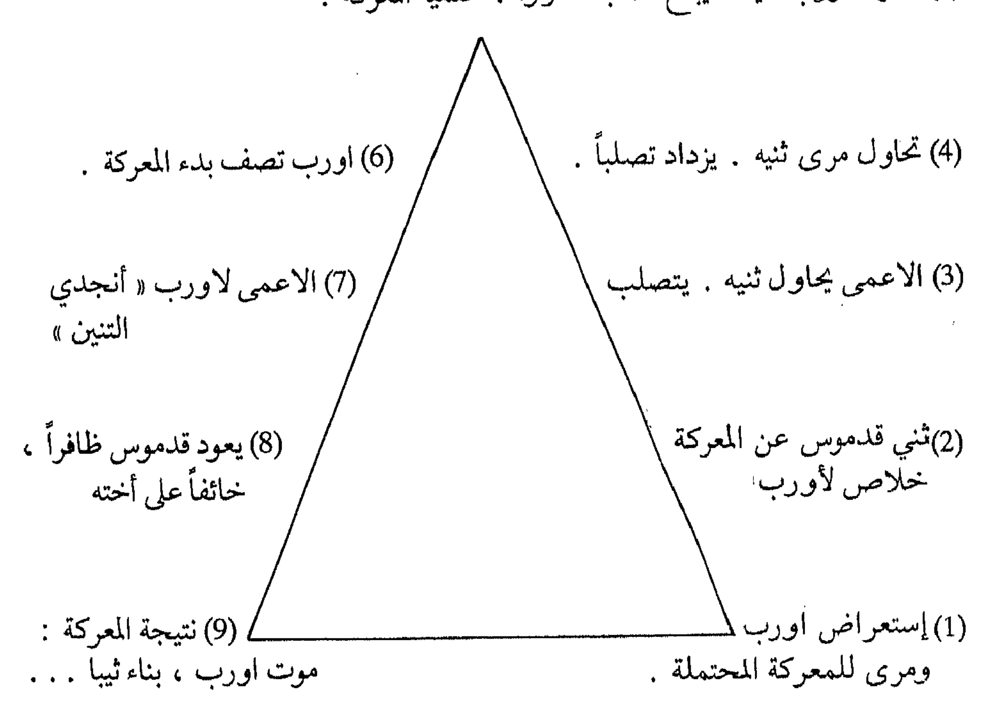
العمل المأسوي في « قدموس » :

تحتفظ المسرحية بوحدة العمل . وهذه الوحدة من البساطة والكثافة تقتضي أصلاً وحدة الزمان ، ولا شك أن وحدة المكان عون لها تصونها من التشتت . والواقع أن « قدموس » مأساة تحتفظ بالوحدات الثلاث نظير المآسي التي كتبها راسين . العمل واحد عنوانه « معركة قدموس والتنين » . الزمان يجري في ليل وصباح من يوم واحد ، أي أنه يمتد في أقل من نصف « دورة شمس واحدة . » . أما المكان فهو « صخر موحش الكهوف من ساحل البيوسى . » . والعمل هذا صراع في النفس ، بين بشر يختلفون مقاصد ونوايا . أما ما كان منه صراعاً « مادياً » مثل قتال البطل والوحش فإننا نسمع به ولا نراه ، على غرار ما يجري في المآسي اليونانية .

وهذا العمل مأسوي لأنه يصدف عن رؤ يا مأسوية تلم بالقائمين به ، ولأن بطله قدموس ذو وعي مأسوي . إنه منازعة بين الانسان والقدر .

وهذا العمل قائم على صراع يتنامى قليلاً قليلاً ، صاعداً في التأزم حتى ذروته . وهذا الصراع نفسي في الفصلين الاولين قوامه محاولة الاعمى ومرى واورب ثني البطل عن قتال التنّين . وقد رأينا كيف كانت كل محاولة تصعيداً في تصميم البطل على المعركة ، حتى إذا بلغنا نهاية الفصل الثاني أدركنا أن قتال البطل والوحش أمر حتمي ، لا رجوع عنه وهو صراع « مادى » في الفصل الثالث لا نرى منه غير إنعاكاساته النفسية في وجدان أشخاص المسرحية . إنه النتيجة « المادية » الوضعية للصراع النفسي في الفصلين الاولين . والنتيجة هذه مقتل التنين ومقتل اورب . ولما كان الفصل الاخير هو « حصاد » المواقف السابقة ، فإننا لو رسمنا للعمل المأسوي في المسرحية خطاً هندسياً ، لأتى على شكل مثلث هندسي

متساوي الزوايا ، على غرار ما رأينا من أمر العمل في المآسي اليونانية . إنه المثلث التالي :



في هذا العمل الجاري صعدا الى ذروته ثم تنازلا الى نهايته في مراحله تبدو براعة الشاعر - المهندس وهي ترصفه مدماكاً فوق مدماك . تبدو تلك المراحل وكأنها « مراسيم » مرسومة سلفاً بدقة في تصميم محكم في إحتفال مهيب . لكن المسرح ، وعلى الاخص المأساة ، ليس هندسة مشاهد يأخذ بعضها برقاب بعض ، تتصاعد أو تتنازل فلا يكرر بعضها بعضاً ، - وحسب ، بل هو « الكلمة » . وقد رأينا أن ليس يليق بالمأساة غير الشعر ، لأن الشعر يعبر عن الحقيقة في ذروة تجليّها ، فهو فن الايحاء والاثارة في المأساة التي هي فن شعري أولاً ، فن الرؤيا المأسوية ، والاحتفال المسرحي المنفلت عن « نثر » الحياة العادية . هل بقي الشعر في « قدموس » وفياً لروح المأساة ، يصون روح الاحتفال ؟

الشعر المأسوي في « قدموس » :

لا بد من أن يكون الشعر في المأساة حركة في الحركة ، عملاً في العمل . وإذا كان الشعر الملحمي سردا « حاضراً » لعمل « غائب » ، وإذا كان الشعر الغنائي إنفصاماً عن

العالم ، وغوصاً على ذات الشاعر ، فإن الشعر المأسوي إتحاد العمل « الدراما » باللغة « اللوغوس ».

إختار سعيد عقل لمأساته البحر الخفيف =

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

وهذا البحر يتسع لتأدية المعاني المختلفة الايحاء لأنه يجمع « الانبساط » في التفعيلة « فاعلاتن » الى التوتر في التفعيلة « مستفعلن »، وهو بالتالي من أنسب بحور الشعر للحوار ، خاصة وإن له وقعاً سهلاً يسير التطريب . وقد جعل الشاعر لكل بيتين متعاقبين قافية واحدة ، وهذا النظام العروضي الشبيه بالـ « دوبيتّ » الفارسي ، والشعر الفرنسي ، أقرب الى الطبعية في الحوار ، وأبعد عن التكلف ، يصون للشعر نغمه دون أن يقطعه عن جو الحوار .

ليس لنا أن نتناول الشعر في « قدموس » من حيث هو شعر خالص ، فهذا ليس شأننا ، إذ لو فعلنا لكنا جردناه عن خاصته الاولى والاخيرة أصلاً ، ونعني الخاصة الدرامية . « قدموس » مأساة ، وليست قصيدة . وأننا في الواقع نعجز عن فرط عقد المسرحية الى قصائد مستقلة ، شأن ما تسمح به مسرحيات أحمد شوقي ، حيث تبدو بعض القصائد غنائية خالصة ، منفصلة عن هيكلية المسرحية ، لو حذفت من المسرحية ، كلا أو بعضا ، لما كان أساء ذلك إساءة بالغة الى البناء الدرامي العام . نعجز عن فرط« قدموس » الى قصائد لأنها مسرحية ، لا ديوان . كل بيت فيها يبدو وقد شدته لحمة الى سابقة ولاحقة ، فلا فكاك له منها ، والا تصدع بناء العمل المسرحي . الشعر في المأساة عمل ، وليس ترفاً .

قد يحرج هذا الرأي بعض ما في المسرحية من« شطحات »في الفخر تبدو للوهلة الاولى وكأنها غاية في ذاتها ، أقحمها الشاعر على النص إقحاماً حتى يضمنها ما تعمر به نفسه من عنفوان قومي . وأبسط الادلة على هذا تلك النبوءة التي ترد على لسان الاعمى وكأنه يقرأ قصة الفتح الصيدوني ، وتاريخ قرطاجة هنيبعل ، في كتاب مفتوح . لكن الشاعر عرف أن يستدرك الشطحة الشعرية بالعمل الدرامي . الاعمى لا يسترسل في قص نبوءته الا ليؤكد على معنى مأسوي يقصد اليه ، وهو أن نهاية ذاك الفتح الرحب ليس إلا « قبة مخنوقة بخيط معار ، يكفيها لتنهدّ لفتة الاقدار »، ويخلص الى مخاطبة قدموس قائلاً « فاشف قدموس من طموحك . ». غاية الاعمى أن يقول لقدموس أنه إذا كان الفتح الصيدوني من بعد سوف يهز صفحة الارض هزاً ، قبل أن ينتهي الى « ذكرى » في إنحطاط لاحق عقيم ، فتأمل يا إنسان في لا جدوى السعي البشري ، واعلم أن كل شيء باطل ،

واقنع بما قدر لاختك ، وارجع الى وطنك فلا تقاتل التنين. وفي الواقع فإن نبوءة الأعمى حققت عكس ما قصدت اليه ، إذ لم تحرك في البطل شعور العبث ، واليأس ، بل أثارت فيه شعور العنفوان ، والمسؤ ولية ، فإذا به يسأل الاعمى « إذا كان هذا شأن قومي في مستقبل التاريخ ، فكيف تتأمل مني ، أنا ، القيام بأول عمل جبان ؟». وهكذا بدت شطحة الاعمى عملاً في العمل ، وحركة في الحركة . . .

ولا بد لنا من العودة الى المآسي اليونانية حيث نجد أنها في عمل فني « ملتزم » عامة بالقضايا التي يعانيها معاصرو الشاعر ، أو التي يعانيها هو شخصياً . لكنه إلتزام بارع ، لا التزام فجّ ، إنه التزام غارق في نفس مأسوي طاغ ، لا التزام مباشر في شعر تعليمي بارد . اسخيلوس في ثلاثيته « الاورستيا » يدعو معاصريه الى الاقلاع عن عادة الأخذ بالثأر ، والى ترك أمره للمحكمة الاثينية العليا ، ولاجل ذلك رأيناه يدفع باورست الى المثول أمام المحكمة(1) . سوفوكليس في « انتيغوني » يسفّه الاستبداد في الحكم ، ويدعو الحكام الى إحترام الاعراف التي توارثها الشعب من قديم الزمان(2) . اوريبيد في « الكترا » يسمح لنفسه أن يغمز من طرف سوفوكليس ، وإن ينتقد ، بطريقة غير مباشرة ، طريقته في التأليف . . . أما سعيد عقل فإنه في « قدموس » ملتزم بقضية ، هي القضية اللبنانية ، يحاول أن يعيد لوطنه هوية صريحة ، ودوراً في الحضارة الانسانية ، على ضوء التاريخ الفينيقي ، وتطلعات أبناء جيله . وهو بالتالي يسمح لنفسه أن يرسم في مأساته اطر تلك الهوية ، ونهج ذاك الدور . لكنه كما رأينا ، يفعل ذلك ببراعة فلا ينزلق الى الالتزام الفجّ ، والشعر التعليمي .

اسلوب الشاعر في « قدموس » خير دليل على تلك البراعة ، فقد جعله أسلوباً واحد المناخ ، يخضع فيه كل عنصر من المأساة لجو عام ملتم على نفسه إلتاماً شديداً . . .

الاسلوب في « قدموس » :

نعلم أن خاصة الاسلوب جعل مختلف عناصر المأساة وحدة عضوية ، أي إقامة علاقة بين مختلف عناصر التعبير والتأليف من شراكة حميمة ذات نكهة محددة ، فتبدو كلها خارجة عن فوضى الحياة العادية ، وعن هوى الصدفة ، وخاضعة ، بفعل إرادة المؤلف ، لنسق محدد ، يجعل المتناقضات ذاتها ، في المواقف والشخصية ، في خدمة وحدة الاسلوب .

أما التعبير فيهمنا منه اللغة فقط لأن عناصره الاخرى ، من ديكور وإضاءة

(1) V. Cahiers de la Compagnie... opt. cit. «La politique et L'Orestie» par Robert kemp, p. 19.
(2) Sehaerer, R., l'homme antique... opt. cit., (Sophocle, Antigone...).- Ibid. (Euripide).

وموسيقى ، من إختصاص المخرج المسرحي أصلاً . ويهمنا من اللغة أمران أساسيان ، الاول أن ترتقي عن لغة الحياة العادية فتكون لغة الاحتفال ، لا عبثا على العمل ، والهاء للجمهور عن التعاطف مع الشخصية المسرحية . . . والامر الثاني أن تكون لغة إحتفال مأسوي ، أي أن تحتفظ بالمهابة أبداً ، بالبطء حين يقتضي الموقف ،من مثل ما يحدث في « المونولوج »، والسرعة في مواقف العمل والصراع . شرط أن لا يقع البطء في الملل والتراخي ، بل يكون حركة الى أمام ، وشرط أن لا تتخلى السرعة عن طابع الجلال . وهكذا تكون اللغة عنصر إحتفال ، وركيزة التعبير المأسوي .

لا ترتقي لغة « قدموس » عن لغة الحياة العادية ، وحسب ، بل هي ترتقي عن لغة الشعر العادي ، وتخلق لنفسها نمطاً في التعبير يبدو غير مألوف للوهلة الاولى . إنها لغة عسيرة المتناول . من الصعب أن يفهم القارىء تعابير كثيرة في المسرحية ، الا بالتأمّل وبذل الجهد . وأسباب ذلك كثيرة منها البسيط ومنها المعقد . من أبسط الاسباب إستعمال الفاظ نادرة الاستعمال من مثل « الحيزوم » و « الخيزلي ». اننا لا نفسر هذين اللفظين ، على الارجح ، الا بالعودة الى القاموس ،- وخاصة اللغة المسرحية ألاّ تشكل أي عائق بين الاحتفال والجمهور ،- أو عن طريق التخمين حين نفترض أن موضعهما من الجملة يقتضي لهما هذا المعنى او ذاك . وهذا التخمين عائق ، وان كان من أسرار الشعر أحياناً ، ومن أسباب روعته . الغاية في الاحتفال المأسوي هي التعاطف الكلي بين الجمهور والاحتفال . وفي سبيل هذه الغاية يضحي بأروع الشعر . . . ومن الاسباب إستعمال أشكال في التعبير غير مألوفة من مثل « يها » مكان « ايّها »، وإلحاق ال التعريف بالفعل « السخت ، الاذلت » مكان التي سخت ، التي أذلّت[1] . . . ومن الاسباب المعقدة تطويع الشاعر للغة العربية تطويعاً عسيراً ، يبدو معه وكأن اللغة تلهث من جهد الشاعر . نختار دليلاً عفو الصفحات =

اورب(للاعمى)   بشراً كنت أم إلهاً ، ترفق ببقايا نفس غريبة دار ،
مرأة ملّت الجمال فراحت تنتهي في قوامها المنهار ،
صارحتها حقيقة حجر يا ليتها اليأس والحمام الحبيب ،
نفحة مشرقية من خزام غفلت في الضحى فكان الغروب . . .

لا شك أن تعبير « فراحت تنتهي في قوامها » لو لم تتداركه كلمة « المنهار » لما أدركنا المعنى المقصود منه. أما البيت الاخير فلا نجرؤ على تفسيره،مخافة أن نشط عن مقصد الشاعر منه.

لكن هذه الملاحظات على اللغة إنما هي ملاحظات نعتبرها غير ذات خطر لأن اللغة

---

(1) « قدموس » ، صفحة30 - 31 .

المسرحية أصلاً إصطلاحية الى حد كبير . إنها لغة الحياة ترتقي عن لغة الحياة ، لغة يجب أن تفهم فوراً ، دون عائق ، شرط أن لا تكون لغة كل يوم . إنها لغة الاحتفال والعيد ، ولغة كل يوم . في هذه المفارقة لا بد من هنات أحياناً تجعل اللغة « تتعالى » أو « تسف »؛ تجعلها لا تحتفظ بتوازنها الصعب بين التعالي والاسفاف . ولو عدنا الى المسرحيين اليونانيين لعرفنا ممن توفر على سبر اغوار لغتهم انها لغة « اصطلاحية » ، فيها تكلف ، وتعثر ، وتطويع عسير ، فليست هي لغة معاصريهم من الكتاب ، ولا لغة مواطنيهم من عامة الناس او خاصتهم(1) .

وفي الواقع فإن شاعر « قدموس » عانى أمر ذاك التوازن بين حياة اللغة ولغة الحياة . والدليل اننا نجد ، الى جانب لا مألوفها ، سعياً الى إستعمال التعابير المألوفة في لغة اللبنانيين المعاصرين له . والامثلة كثيرة ، وأكبر دليل على أن الشاعر يعي ذلك أنّه ضمّن أول بيتين في المسرحية ثلاثة تعابير مألوفة لدينا . قال على لسان اوربّ =

علّه الحد، يا سماء ، تجهمت تعلّين ، فارأفي بالجراح

لا تحرّي من هدنة العمر ليلاً ، لا يحط التفاتة في صباح . . .

التعبير الأول الدارج على السنة اللبنانيين هو « تعلّين » أي تسببين العلة ، والتعبير الثاني هو « لا تحرّي » أي لا تسببي « الحر » بفتح الحاء أو البلبال . والتعبير الثالث « تحط » التفاتة ، وهو معنى معروف ، ولا نجد في الفصحى إستعمالاً لفعل « حط » في هذا الموضوع . . . وهناك أشكال تعبير شبيهة كثيرة ، نختار منها عفو الصفحات = « لو عفتني لوحدي . . . »، « غبن حسن ما ارتاح الا لحسن ، . . . غبني »، « يضرب الليث . . . ضرب الشبعان من ثدى أمّه . »، « شكّ في ملعب النجوم جبينه . . . ».

أما التأليف فقد مر بنا كيف وحّدت النفحة المأسوية بين عناصره حين نسجت بخيوطها الحدث والزمن والعمل والشعر ، فإذا الحدث المأسوي يجري في زمن مأسوي ، متطوراً في عمل مأسوي ، في حلة من الشعر المأسوي ، وجو من مهابة المأساة .

وحّد الاسلوب بين عناصر التعبير والتأليف في « قدموس » فإذا المأساة يشيع فيها جو من الاحتفال الكثيف الحافل ، وإذا هي مهيأة لأن تحتوي المأسوية رؤ يا ووعياً ومفارقة . . .

المفارقة المأسوية في « قدموس »:

رأينا المفارقة المأسوية إستدراك المأساة حين تشدد على الايمان بالانسان ، لكن

(1) Eschyle, Tragédies. Paris, Société d'Ed., 1962, V. (Introduction) par Paul Mazon

تستدرك عليه بالقدر ، وحين تدفع بالبطل الى الحسم بين نقيضين ، فإذا هو من بعد مشبوح على صليب مفارقة جديدة[1] .

عانى قدموس المفارقة المأسوية بين أخته والتنين ، بين عاطفته وطموحه ، بين « قلبه » وقناعته . وحين إندفع الى الحسم ، الفى نفسه من بعد مشبوحاً على أرض الغربة بين قبر أخته وقباب ثيبا . أما في نظر الاخلاقيين فإنه يعاني مفارقة أخرى وهي أنه خرج من معركة التنين مجرماً بطلاً معاً . بنى ثيبا لكن يديه ملطختان بدم أخته ، إذ لو كان شاء فامتنع عن عراك التنين لما ماتت اوربّ . أنقول أنه ضحّى بأخته في سبيل مدينة لا يراها الا في « رؤ يا »، نظير ما فعل اغاممنون حين ضحى بإبنته ايفيجينيا في سبيل « الهواء »؟ . الواقع أن قدموس ضحى بأخته في سبيل رؤ يا تظلل مصير قومه جميعاً ، ومصير تاريخهم كله ، نظير ما فعل اغاممنون[2] . في الاعمال الكبيرة لا بد من تضحيات كبيرة ، فالاعمال قهر الانسان للقدر والتضحيات قهر القدر للانسان ، وبين العمل والتضحية ، بين الاثم والبطولة ، بين القدر والانسان ، تتألق المفارقة مأسوية ، بوجهها الجميل (بناء ثيبا ، بطولة قدموس)، ووجهها البشع (موت اورب ، اثم قدموس).

في غمار هذه المفارقة لا بد لنا من أن نذكر ملاحظتين تؤ كدان على أن اورب أيضاً تعاني المفارقة المأسوية كأشد ما تكون المعاناة =

الاولى أن اوربّ إستحقت مصيرها الى حد كبير . اورب إمرأة نظير بعض النساء في مسرح اوريبيد ، أو مسرح راسين . وفي أنوثتها الاصيلة تراها تثير فينا شعور الرحمة والشفقة ، وشعور عدم الاقتناع معاً . تلجأ اورب الى المواربة حين تدفع بالأعمى الى إقناع أخيها بالعودة . ونسمعها تعلم الاعمى طريقة أخذ البطل بالحيلة ، أو محاورته بالتمثيل عليه . تقول =

ضع على الصوت نبرة العسل الحلو ، وضع رنة القناة الغضوب ،

قسوة في رضى المحيا ، وليناً في التحدي ، شأن الحبيب الحبيب . . .[3]

وتعلّم مرى من بعد كيف تستحلف قدموس ، هي مرضع الاخوين ، « بلبان طاب طعماً على فمينا . . . »، و « بليال سهرتها . . . »[4] .

---

(1) راجع في الفصل الثالث من الكتاب : « إستدراك المأساة أو فن المفارقة »

(2) ... Shaerer, R., l'homme antique..., (Euripide, Iphigénie à Aulis)

(3) « قدموس »، صفحة 43 .

(4) المرجع السابق ، صفحة 68 .

والملاحظة الثانية أن اورب هي بالمقابل « بنت صيدون » و « أخت قدموس ». إنها تترجح بين « العروس » وبنت صيدون . وهذا الترجح انثوى أصلاً . حين تقول =

كل ما كان عفته . كل ما كان وآثرت ضمة من حبيب . . (1) .

تترقرق الانوثة الصافية في كلامها . تبدو على النقيض من « الرجل » قدموس . تتألق المفارقة بين الاخت والاخ خاصة حين نرى اورب لا تطيق أن « يذل » أخوها أو «يقهر» حتى لو كان في قهره خلاص لها ، فهي ترجو قهره وترفضه معاً . وفي هذا الترجح نحار في أمرها . والادلة كثيرة . منها المواضع التي تنطق فيها عن خوف على التنين ، وإعجاب بأخيها مليء بالعنفوان . نرى اورب في المشهد الثاني من الفصل الاول تطلب من الاعمى أن يقنع قدموس بالعودة . وفجأة يتراءى أمامها قدموس آتياً نحوهما ، وينسّيها إعجاب الاخت بأخيها أن الاعمى « أعمى » ، ونقرأ اذاك هذا الحوار =

الاعمى	لم يعد بالبعيد موعدنا ، فامضي .
اورب	تلفت ، وأنظر .
الاعمى	(شاعراً بعظم القادم . .) أجل .
اورب	قدموس .
الاعمى	اهربي ، ويك .
اورب	(كأنما تنسلخ عن رؤ يته إنسلاخاً) .

ما لي اشتقته ، فاشتقت دنيا في بردتين تميس . . . » .(2)

في المشهد الاول من الفصل الثاني تقول للاعمى وقد نصحها بلقاء قدموس وطلب العودة معه ، وترك زوش =

. . . وما النصح ؟ أن أحطم حبي ؟

لا مرد .

الاعمى	الا التقاؤك قدموس تقولين « عد بنا . ضقت ذرعا . أين من عشتروت ميعة اورب ، ومن زوش مدّعى قدموسا ؟ . »
اورب	قلت شقّ الصواب ، والحق كل ، لا تمسّ الاقداس اعمى البيوسى (3)

(1) المرجع السابق ، صفحة 27 .

(2) المرجع السابق ، صفحة 43-44 .

(3) المرجع السابق ، صفحة 58-61 .

تدرك اوربب أن لا « مرد » لقدموس عن قتال التنين ، فإذا طلب منها الاعمى إلتقاء أخيها تقول له « عد بنا . ما لنا نتحرش بالآلهة ؟ أين اورب من عشتروت ؟ وأين قدموس من زوش ؟ . » أجابته بعنفوان حبي « صحيح ما قلت عن اورب ، لكن الحق كل ، وما قلت عن قدموس فهو خطأ . . . » أي أنها جعلت أخاها في مرتبة زوش . نسّاها الفخر بأخيها أنها تطلب « إنكفاءه ». أين المنطق في ذلك ؟ إذا انكفأ قدموس فكيف تفتخر به من بعد ؟.

وتكثر اورب من النواح ، وكأنها تدرك أن دموع المرأة سلاحها = « انا غضّ من سراج »، « يطوي نفسي على الجرح طيّاً ،» . . . غبني . « ، . . . ونواحها بكاء ونحيب أحياناً . تهطل دموع اورب على اورب ، وحق لها ، فليس أقسى على قلب إمرأة من المفارقة التي تعانيها بين الاخ قدموس ، والزوج زوش ، بين التنين « الصديق »، والاخ « العدو ».

في مطلع المسرحية نراها « تجهش باكية » فتقول مرى « بضلوعي بكيتاورب . ». وبعد أن نراها تنسى ألمها الى حين ، نسمع مرى تسألها « او تبكين ؟». الاعمى نفسه يضيق بنحيبها « اقصري في النحيب . . . ».

نرى أن اورب تعاني من المفارقة « الخانقة » معاناة بلغت من القسوة مبلغاً جعل أورب (الفتاة ، في ميعة الصبا ، العروس) « تضيع » ، فلا ينبض في وعيها في نهاية الأمر ، وقد بدا واضحاً ان النصر لقدموس ، وان موتها وشيك ، لا ينبض في وعيها غير « غريزة البقاء » ، فتركض الى زوش تطلب منه ان ينجد التنين على اخيها . تتخلّ عن أخيها ، لكننا نجدها من بعد وقد رأت زوش يضرب بال واعق اخاها ،

كلما مسّ طرفها نار زوش عادت النار ياسمينا ووردا . . .(1) .

وهكذا تكون اورب قد غسلت اثمها حين حسمت المفارقة لصالح حبها وصالح البقاء ، ـ تكون قد غسلت اثمها بحق أخيها بالورد والياسمين .

أما قدموس فقد أفاق على « اثمه » بحق أخته بعد فوات الاوان ، فيسري الخوف فيه للمرة الاولى ، ويصرخ نائحاً« اختي . . . »، ويغسل اثمه بدموع البطل حين يرثيها . . .

لكن المفارقة تبقى في الرؤ يا التي يراها قدموس قبيل إنسدال الستار ، أي قبر

(1) المرجع السابق ، صفحة 115 .

أخته ، وملك صيدون . تبقى في غناء الربات على قبر اورب ، وغناء البحارة الصيادنة عند أبواب ثيبا . وتبقى اورب مشبوحة على صليب مفارقة بين الحب والواجب ، والوطن والغربة ، والزوج والاهل ، طالما عانت منها نساء الارض . ويبقى قدموس مشبوحاً على صليب مفارقة بين القلب والفكر ، بين القدر والانسان ، بين الاثم والبطولة ، بين الفتح والاغتراب ، مفارقة البطل المأسوي بين « الخواء » و « الكون » . . .

ولعلنا نجد في المفارقة المتألقة في « قدموس » سر تعاطفنا مع اورب ، أو قدموس . لعلنا نجد سر الكاترسيس . . .

الكاترسيس في « قدموس »

رأينا « قدموس » نموذجاً للمأساة العربية ، تلتقي بالمآسي اليونانية على تشابه أكيد في الرؤيا والوعي ، وروح التخطي ، وعناصر روح الاحتفال . إذن فإن جو المأساة صالح أصلاً لاثارة الكاترسيس . طبعاً لا نقدر أن نؤكد على إندلاع الشرارة الكاترسية ، لأن أمرها متروك للمشاهد ، للظرف النفسي أو الاجتماعي أو التاريخي . هذا تحفظ لا مفرّ منه لا حيال المآسي وحسب ، بل حيال الملهاة أيضاً . رب ملهاة تبعث على البكاء ، رب بخيل رأى في ملهاة « البخيل » لموليير مأساة .

نكتفي إذن بالترجيح . نرجح أن يكون قدموس ميثوس صالحاً لأن يختصر حقيقة تنبض في قلب كل إنسان ينازع الدنيا على مصيره ، أو على المصير كله . نرجح أن تكون اورب ميثوس صالحاً لاختصار حقيقة تنبض في أعماق كل إمرأة تعاني الانفصام عن بيئتها الطبيعية ، أو الحيرة المأسوية بين حب وواجب ، بين زوج وأهل . وهذا الترجيح من أسرار الروعة التي تثيرها التحفة الادبية . ونعني بالتأكيد التحفة الادبية التي تغرق في ما يمكن أن نسميه « الادب القومي » أو « الادب المحلي » . ذلك أن هذا الادب قد يباعد بين التحفة وبقية الناس الذين لا ينتمون الى قوميتها أو « محليتها » . وهذا التباعد عائق دون التقارب أو التعاطف أو الكاترسيس . نكتفي حيال « قدموس » سعيد عقل ، الشاعر اللبناني المعاصر ، بطرح بعض الاسئلة ، فلا ندّعي الاجابة عنها فذلك ليس من شأننا ، إنه من شأن القارىء ، أي قارىء ، والمشاهد ، أي مشاهد . . . لما كانت « قدموس » نشيداً قومياً لبنانياً فهل تراها صالحة لاثارة التعاطف مع بطلها في قلوب غير اللبنانيّين ؟ ما شعور الغربيّين حين يرون الغرب وقد إستحال « الى وحش » ؟ ما شعور الاغراب وهم يستمعون الى مرى تقول =

سوف نبقى . يشاء أم لا يشاء الغير ، فاصمد ، لبنان ، ما بك وهن .

سوف نبقى . لا بد في الارض من حق ، وما من حق ولم نبق نحن . .[1]

أما بالنسبة للبنانيين أنفسهم فإن عائقاً يبقى قائماً في وجه التعاطف ، خطراً على الكاترسيس ، وهو عائق اللغة والشعر الفريد ، غير المألوف ، المتلفع بالروعة العسيرة ، والجمال المستعصي أحياناً خلف أسوار براقة من التعبير الشامخ العلو فلا يطاله غير « النخبة » من المثقفين .

أما بالنسبة لنا ، فأننا نعتبر هذا العمل الدرامي الشعري الفريد مأساة لبنانية باللغة العربية . قد تكون مأساة « بالقوة » حتى اليوم ، أو مأساة للقراءة وحسب ، والسبب أنها لم تمثل على مسارحنا . لكنها حجة كبيرة في يدنا ، في يد الناطقين بالضاد ، في يد الشرقيين ، على أن الوعي المأسوي ليس وقفاً على قوم دون قوم ، وعلى أن فن المأساة أمر ممكن على يد شاعر لبناني ناطق بالعربية . . .

صدرت الطبعة الاولى لـ « قدموس » سنة 1944 ، والطبعة الثانية التي اعتمدناها صدرت سنة 1947 . وما بين الاربعينات من هذا القرن والعقود اللاحقة جرت أحداث مصيرية خارقة في لبنان ، والعالم العربي . وتلك أحداث من شأنها أن تخلع القناع عن وجه المأسوية . ولا شك في أن نفحة من المأسوية راحت تنفح في أشرعة شعراء وكتاب من بلادنا . ومن شأنها أن تخلق مناخاً ملائماً لخلق المأساة .

كان لا بد من مأساة تعاصر تلك الاحداث ، او تصدف عنها رؤيا ووعياً مأسويين ، فكانت المسرحية « جاد » لصاحب هذه الكتاب محاولة معاصرة للمأساة باللغة العربية . . . فهل تكون « جاد » الدليل الثالث ، بعد « شهرزاد » و« قدموس » على أن الوعي المأسوي مشاع انساني ، وعلى أن فن المأساة أمر ممكن خلقه على يد كاتب شرقي باللغة العربية ؟ .

---

(1) المرجع السابق ، صفحة 94 .

الفصل الثامن

« جاد »[1] مأساة معاصرة

حين اقبلت على كتابة « جاد » كنت قد انتهيت من كتابة المسودة الاولى لهذا الكتاب . كان ذلك في شتاء سنة 1968 ، وكانت تتفاعل في وعيي احداث الشرق الأوسط ، وحادثة ضرب مطار بيروت في مطلع 68 واحراق الطائرات على مدارجه . وكان يلح عليّ سؤال طرحه نيتشه « حين يتأهب الانسان للقاء الوقائع الرهيبة ، الا يشتاق بالضرورة الى فن جديد ، فن المأساة ؟ »[2] .

وزادني تصمياً على أن تأتي مسرحيتي مأساة ان ضرب مطار بيروت كان أمراً باغتنا ، ويحدث مثله للمرة الأولى ، وان اللبنانيين بدوا ولا حول لهم ولا طول لا في اثناء الحدث ، ولا بعده ، وصاروا « هزءاً في أفواه الأمم »[3] . كان للحدث وقع مأسوي في وعي الكثيرين من المواطنين[4] . وكانوا قد استكانوا الى وهم « غنائي » وهو ان وطنهم لا يُمس . . .

وتذكرت كلاما اخر لنيتشه جاء فيه ان « الحضارة اذا افتقرت الى الميثوس فقدت نشاطها الخلاق . يجب ان تكون صور الميثوس الملائكة الحراس الخفية الحاضرة ابدا ، تنمو في حمايتها النفس الفتية ، وفي ظل لوائها يعطي الرجل حياته ومعاركه معنى . . . لا تعرف الدولة نفسها قوانين غير مكتوبة اشد سطوة من الميثوس . . . لنتصور حضارة انهدم بيتها الثابت المقدس الاصيل ، وحكم عليها ان تتناول غذاءها بمشقة من كافة

---

(1) جائزة المنظمة العالمية للمسرح التابعة لمنظمة الاونسكو ، لأفضل مسرحية عربية(1968-1970) . نقلتها المنظمة العالمية الى الفرنسية والانكليزية ، ونشرت فصلاً منها باللغتين في مجلتها الفصلية : ,.«Informations»- U.N.E.S.C.O International- Théâtre. Paris, Printemps 1971, Pp. 23 —28: «Concours interna tional de Théâtre Arabe.», «jad», Tragédie Orientale D'Antoine Maalouf... ويجدر بالذكر اني ذيلت اسم المسرحية « جاد » بكلمة « مأساة » وعلى هذا الاساس تقدمت بها من المباراة في مراحلها الثلاث : بيروت ، القاهرة ، ثم باريس - الاونسكو ، حيث ثبّتت النتيجة لجنة من المسرحيين العالميين كان فيهم جان لوي بارو . . . (المؤلف) .

(2) Nietzsche, La Naissance de la Tragédie. Genève, Gonthier, 1964, P. 120.

(3) راجع تعليقات الصحف الغربية في الاسبوع التالي لرأس السنة 1968 .

(4) راجع الصحف المحلية في الاسبوع التالي لرأس السنة 1968 .

الحضارات ، ولنسأل « من تراه يرضى ان يمنح هذه الحضارة اي شيء ، وهي التي تبتلع كل شيء ولا تشبع ؟ » . تسعى آمالنا كلها الى الكشف ، تحت هذه الحضارة او فوقها ، عن طاقة عليا ، عن معافاة في اعماقها ، تندفعان الى العمل في الازمنة غير العادية . . . طلعت النهضة الالمانية من مثل هذا التراث الخفي . . . ومنه طلع الميثوس الالماني . . . اقول ان علينا البقاء اوفياء لليونان . . . كانت نهاية المأساة لديهم نهاية الميثوس ، في الوقت نفسه . . . وقبل ذلك كانوا يلجأون الى ربط تجاربهم بمثوسهم حتى يفقهوا معنى ما يعانون من احداث ، فاذا حاضرهم يلتحق بأزل امتهم وابدها ، وكأنه لا زمني . . . ولا تقاس قيمة الشعب او الانسان الا بمقياس قدرته على ختم تجربته بطابع الخلود . كانت وظيفة الفن اليوناني ، وخاصة المأساة ، لجم تهدّم الميثوس . وحين تهدم ، تحوّل الانسان اليوناني الى يوناني تافه فابتكر الصفاء اليوناني ، والخفة اليونانية حتى يخلع منهما قناعا على قلقه وانزعاجه ، او هو حاول اغراق قلقه وانزعاجه في رحاب تعويذة شرقية . . . »[1] .

وبدا لي ان ضرب مطار بيروت اسفر القناع عن حضارتين . حضارة شعب غربي التربية والنزعات ، يحفل وعيه ولا وعيه ببناء من الميثوس محكم صيغ في قالب من «التوراة» في سطوة ، يرتبط فيه الحاضر بأزل الامة وابدها[2] ، وحضارة شعب شرقي تفتقر الى الميثوس ، الى نشاطه الخلاق ، شعب انفصم عن تراثه الحي ، وراح يعيش ليومه ، تاجرا فجّا ، ساعيا الى الكسب السريع ، يحاول ان يغرق قلقه وانزعاجه من تهدم الميثوس حوله في رحاب اللهو ، وحب المظاهر ، والطرب .

كان لا بد من ان اجد الميثوس الطالع من تلك التأملات والانفعالات . وكان لا بد من ان يمثل هذا الميثوس ما شعر به المواطن الواعي من مذلة ، ثم من امل في ان ينهض طير الفينيق من رماده نقيا نشطا .

وفي سعيي الى ميثوس المأساة المرتقبة تذكرت ميثوس « بانشي » من الميثولوجّيا اليونانية والتراث اللبناني القديم المغترب في تراث اليونان ، والعائد الينا اليوم في مؤلفاتهم[3] .

في هذا الفصل الثامن من الكتاب أنظر أولاً في علاقة « بانثى» «جاد» ثم اتناول بالتحليل « مأساة جاد » او روح التخطي في المسرحية بعناصرها جميعا ، ثم اتناول بالتحليل المأساة « جاد » او روح الاحتفال بعناصرها جميعا .

---

(1) Nietzsghe, Opt , Pp 150-160

(2) راجع في الفصل التاسع من الدراسة ما كتبنا حول الميثوس العبراني .

(3) بانثي ملك ثيبا اليونانية التي أسّسها قدموس الصيدوني اللبناني ، وهو وقدموس ، شخصان في مسرحية « الباخيات » لا وريبيد ، كما سنرى .

اولا ـ علاقة جاد بانثي :

قصة بانثي انه ابن اغافي بنت قدموس ، مؤسس ثيبا . حين ملك على ثيبا أتاها الاله يونيزوس طالبا من اهلها الاعتراف بالوهته . وتصدّى له الملك الشاب ، فـ « سكن »(1) الاله نسوة المدينة ، ومنهن اغافي ، ودفع بهن الى الجبال ، فصعد اليهن الملك ليعيدهن الى الصواب ، فأمسكن به ، وقطعنه اربا . . . بين بانثي وديونيزوس قربى ، اذ قد مر بنا ان الاله هو ابن سميلي ابنة قدموس ايضا(2) . وكان ديونيزوس قد قام بأسفار الى مصر وسوريا وآسيا حتى بلغ الهند ، وكان يعلم الناس حيث حل زراعة الكرمة ، وعصر العنب . ثم عاد الى اوروبا عن طريق طراقيا فتصدى له « الغرب » ، ففي ايذونيا اضطهده ملكها ، فضربه الاله بالجنون . وفي رحلته البحرية الى « ناكسوس » حاول البحارة ان يبيعوه عبدا ، فصيرّ المجاذيف افاعي ، واتخذ هيئة اسد فتساقطوا الى البحر حيث تحولوا الى دلافين . ومن بعد دخل ثيبا . . .(3)

وقد عالج ميثوس بانثي ، المتصدّي لديونيزوس ، أسخيلوس في مأساة مفقودة ، وعالجه مأسوي آخر هو « كيزنوكليس » ، في مأساة مفقودة ايضا ، ولا شك في ان اوريبيد حين عالج الموضوع في مأساته « الباخيات » افاد من الشاعرين . ومأساته « الباخيات » وصلت الينا .

حين الّف اوريبيد مأساته تلك كان في اواخر ايامه . ولعله ضمنّها توبته عن الشك بالآلهة ، فأتت كفارة ، وفعل ايمان(4) . وفيها قوله على لسان احد اشخاصها قدموس « تجنَّبوا متاهات الافكار ، ولا تبالغوا في الكبرياء ، ايها البشر الهالكون . . . »(5) . ونجد فعل ايمانه في سياق المسرحية نفسه :

نرى نساء ثيبا يرفضن في البدء الايمان بديونيزوس الها ، فيبلبل الاله عقولهن ويدفع بهن الى الجبال . ثم يدخل المدينة في هيئة رجل قائلاً : « اقصد بانثي وجميع اهل ثيبا حتى أريهم اني اله . »(6) . ولكن بانثي يصمم على وضع حد « للداء الغريب » الآخذ بامه

---

(1) فعل « سكن » يؤدي معنى فعل « Posséder » الفرنسي ، ويقال مثلا في من يسكنه الشيطان .

(2) راجع كلامنا حول قصة قدموس في مطلع الفصل السابع من الكتاب .

(3) Dictionnaire illustre de la Mythologie grecque, et romaine Paris, Gollection seghers, 1962, -Dionysos »

(4) Euripide, théâtre complet. Paris, G.F., 1966, V Introdution a - Les Bacchantes Par H. Berguin et G. Dulos

(5) Ibid - Les Baccanthes - , vers 330-340 AS

(6) Ibid., vers 47-50

ونساء المدينة ، ويقول : « اما الساحر الغريب فاني لقاطع رأسه عن عنقه . »[1] . ويصدّه الخورص عن قصده ، وجده قدموس والعراف تيريزياس . لكن كان قد حلّت فيه الافريس ، داء ابطال المآسي . ويمسك بالاله ، ويكبله ، فلا يلبث ديونيزوس ان يفك القيود ، ويحرق السجن ويرمي البطل بالهذيان ، ثم يستدرجه الى الجبال حيث تفتك به النسوة ، وتعود امه الى المدينة وقد امسكت بيدها رأسه المقطوع . ولا تعود الى وعيها الا بعد ان تلتقي بوالدها قدموس . ويرميها ديونيزوس بعقاب رهيب آخر فيحكم عليها بالنفي ، ويقرر تحويل قدموس الى تنين . وحين تعترض اغافي على قسوة العقاب قائلة للاله « نقر بذنبنا ، لكن ثأرك اكبر منها . » ، يجيب « منذ زمن بعيد وزفس ، والدي ، قدّر عليكم الامكم . . . »[2]

في « جاد » نرى اهل بيروت ، نساء ورجالا ، يقبلون على تكريم لود ، وهو رجل يدّعي التنبؤ ، والقيام بالامور الخارقة ، يدور على مدن الشرق يوزع على سكانها حشيشة الغرب . ويصادف ان « سلطان الغرب » احتل صور وصيدا بجيشه القوى من رجال ونساء ، ولعله يستعد للزحف على بيروت . ويصمم جاد ، ابن « المير فهد » ، امير المدينة ، على طردلود منها ، وعلى تجييش سكانها رجالا ونساء لصد الزحف الآتي من الجنوب . وتتضح معالم المعركة بين جاد ولود منذ المشهد الاول حين تقول نورهان ، احدى نساء لود الشركسيات العشر (الشركسيات جوق ـ خورص ـ على رأسه نورهان)

« أنا دخلت بيروت ، أمس ، مع لود ، نحمل للمدينة الحشيش . .
وانت دخلت بيروت الآن .
بدأت علينا الحرب قبلناها .
قبل المساء ، نطرح لحمك للكلاب . . . [3]

ليس جاد كافرا باله . لود ليس الها . انه رجل محتال داهية يبدو وكأنه متفق مع سلطان الغرب على نسف المدينة من الداخل ابان زحفه عليها . انه رب الخواء ، تيامات الوحش البابلي ، حلّ في المدينة ، تربّع على عرش الامارة ، طرد اميرها ، المير « فهد » ، وكسر النظام . اما جاد فهو مردوخ ، رب النظام . ولا بد من ان يقتل الوحش البطل ،

(1) Ibid, vers241

(2) Ibid, vers 1344-1349

(3) انظر نص « جاد » في صفحة2 . في طبعة على الستانسيل قامت بها كلية بيروت الجامعية للبنات حين قدّمت طالباتها المأساة على مسرح غولبنكيان في الكلية سنة1972 . . وسوف تطبع قريباً .

لكن الى حين ، اذ لا بد من ان ينهض البطل ، ميثوس حيا في وعي مواطنيه ، حاملا خميرة الحياة الجديدة .

فور ارتفاع الستار تأتي الشركسيات يوزعن على جمهور المشاهدين في الصالة حشيش الكيف والطرب ، ـ وفي المشهد الاخير ، قبل انسدال الستار ، يأتي جنود جاد حاملين بقايا لحمه ودمه ، يوزعونها قرابين على جمهور المشاهدين . هذا يجعل المسرحية تستوحي احتفالات فينيقيا ومصر وبابل بعراك الاله (البعل ، ادون ، اوزيريس ، مردوخ) مع الوحش (يمّ ، الخنزير ، ست ، تيامات) وموته ، وانبعاثه . وهو احياء للاوموفاغيا المقدسة يجعل المسرحية احتفالاً بذبيحة البطل ، ثم تناولا للحمه ودمه[1] . ذبيحة من ثلاثة فصول : حرب البطل والوحش ، موت البطل ، انبعاثه بالخصب والنظام والعالم الجديد . . .

جاد ، بطل الذبيحة ، كبش المحرقة ، بطل مأسوي . ما هي مأساة جاد ؟

ثانيا ـ مأساة جاد وروح التخطي :

مأساة جاد انه يعاني انسحاب الله ، وحضور العالم على هيئة وحش الخواء ، ولما كانت تلم به افريس النسق والنظام والوعي فانه يتخطى الوحش ، ولو كان في التخطي تضحية بنفسه . . .

1 ـ انسحاب الله :

في انجيل مرقص انه « عند الساعة السادسة كانت ظلمة على الارض كلها حتى الساعة التاسعة » . وفي الساعة التاسعة صاح يسوع بصوت جهير « الهي الهي ، لما شبقتني ، اي الهي الهي لماذا تركتني ؟ . » (15/ 34)

صيحة يسوع مشبوحاً على الصليب ، في ظلمة الارض كلها ، هي صيحة الانسان المأسوي . تخلّي الله عن الانسان يسميه تعبير دارج عندنا « التخلّي » . اذا سمع الناس ان كارثة حلّت بانسان بعد ان عمي بصرا او بصيرة ، فلم يقدر على تجنبها ، قالوا « هذه ساعة التخلي . نجاّنا الله من ساعة التخلي . . . . » ساعة التخلي هذه ، في ما تحرك من رعب في وعي قائلها ، اختصار عامي رائع للرؤيا المأسوية .

مأساة جاد ان الله اقفل باب السماء ، وتخلى عن عبيده . لا يذكر جاد اسم الله في المسرحية ، ولم يطلق صيحة يسوع ،ليقينه ان الله انسحب فلا الصلاة ولا حرق البخور

---

(1) راجع في ذلك الفصل الاول من الدراسة .

يردان عن بيروت سلطان الغرب . لكن المدينة لاهية عنه تحتفل بلود ، وعلى جاد وحده يقع عبء الدفاع عن المدينة ، وحده يحمل الصليب .

انسحب الله ، لكن عينيه تستقران على جاد . انه اله المأساة ، اله سوفوكليس وراسين وباسكال ، لا يحمل للانسان عونا ، ولا يشمله بعناية ، ولكنه يتطلب منه السير على طريق المطلق ، ويذكر الانسان دوما بانه لا يقدر على ان يسلك في عالم البين بين ، وان الحياة الحق اللائقة به وحدها انما هي حياة الجوهر . انه اله رهيب يحذف من مصاف الابطال كل من خان جوهره ، ويعيده الى درك الناس الوسط ، الراضين بالمساومة والنفاق . ولكنه اله مشع ساطع ، اذا لبىّ الانسان نداء عينيه خلع عن ذاته البراقع الخادعة حتى يلتقي بها في جوهرها الأنقى . نداء عينيه دعوة الانسان الى المصداقية ، الى ان يكون او لا يكون في عالم كل ما فيه واضح غامض ، عدم ووجود ، حق وباطل ، « كون وفساد » .

مأساة جاد انه وقعت عليه عين الله المتواري في السحب ، ودعته الى ان يكون وحده ، بين اهل بيروت ، المصطفى المختار ، موسى يخلص شعبه من حكم فرعون ، ويقوده في صحراء التيه الى ارض الميعاد . لكن الشعب خفيف ، يهرب من حكم الله الصارم الى عبادة العجل السهلة ، الى عبادة لود . انه شعب نام عن سلطان الغرب الرابض في سهول الجنوب ، واقبل على لود يسأله ان يمنّ عليه بحشيشة الطرب ، والغفلة ، ينفصم بها عن المصير والتاريخ . وحده جاد يقظ على حقيقة العالم ، في مدينة من السكارى . وحده مشدود الى الحق بالمجاهدة الدائمة ، في بشر يسعون الى صوفية غلط يبلغونها على جناح الحشيش .

وحين تخلى الله عن بيروت ، او هي تخلت عنه ، اقبل العالم اليها في هيئة وحش ذي رأسين ، الاول لود رب الخواء ، والثاني سلطان الغرب رب النظام .

2 ـ حضور العالم :

اقبل العالم على هيئة اله غلط ، اسمه لود . لكن اهل بيروت اتخذوه الها . وحين وقف جاد في وجهه عدوه كافرا . . .

لود رب الطرب . والطرب بديل « علماني » للجذب الصوفي . انه انحطاط الصوفية ، انه « التنبلة » ، والهرب من الوقائع الرهيبة على جناح الصوت الرخيم ، والكلام الفصيح البليغ ، والخمر ، والأفيون . . . يدّعي لود ان من« شمّ حشيشة الطرب

يعاين الله »(1) . ذلك انه يدعي صوفية غلطا ، والغلط في الصوفية وغيرها ، واسع « الشطحات » . انه اشبه ما يكون ببعض فرق المتصوفة ممّن تعاطوا القهوة والحشيش . وتلك قصة قديمة جديدة . يذكر هيرود وتس ان « السيتيين يدخنون القنب تحت خيمة طلباً للغيبوبة . »(2) . اما « حفدتهم » اليوم فانهم يتعاطون الماريجوانا وأشباهها .

لود يدّعي التنبؤ . شأنه شأن هؤلاء المتنبئين ممن يلهبون خيال الجماهير ، ويدّعون اجتراح المعجزات ، وقد يهددون الحكام . في كتاب ينسب لابقراط ، ابي الطب ، تحذير ممن يدعون القدرة على شفاء الامراض و « على اسقاط القمر ، وكسف الشمس ، واحلال الجدب في البحر والبر . » .(3) .

ويذكر البيروني في كتابه « الآثار الباقية عن القرون الخالية » طائفة منهم وجدنا اقربهم الى لود « رجلا يسمّى بها فريذ ، غاب في بدء امره الى الصين سبع سنين ، ثم رجع وصعد الى ناووس ليلا ، ثم نزل منها بالغداة ، وبصربه رجل حرّاث يكرب ارضا فأخبره انه كان في السماء مذ غاب عنهم ، فصدقه الحراث واخبر الناس ، فتبعه خلق كثير من المجوس لما تنبأ . » . وكان ذلك في ايام ابي مسلم الخراساني « صاحب الدولة العباسية »(4) . . . ويتنبأ لود ، نظير بعض انبياء كنعان وفلسطين في ايام النبي صموئيل ، على موسيقى الرباب والدف والناي والعود .(5) .

يستدرج لود « الروح » الى الحلول فيه حتى يتنبأ ، فينطق اذاك بلسان الروح . انه « حصان الروح » . وروحه ليست ديونيزوس ، او عفريتا من الزار ، بل تدعي نورهان في مطلع المسرحية ان

« لود اكبر حصان ، اجمل حصان ،
حوافره امّ الزلازل .
لا يركبه الا عفريت واحد ،
فارس اوحد ،
الله . . . »(6) .

لود ذو سطوة ، جذاب بالمعنى الاصيل للكلمة ، حين جعل عينيه على « جاد

---

(1) «جاد » صفحة 18 .

(2) V Jeanmaire, H. , Dionysos. Paris , Payot , 1970 ,P. 99

(3) Ibid. , P. 117

(4) ابو الريحان محمد بن أحمد البيروني ، الآثار الباقية عن القرون الخالية ، بغداد ، مكتبة المثنى ، 1923 ، صفحة 210 .

(5) العهد القديم ، صموئيل ، 1-4 .

(6) «جاد » ، صفحة 3 .

الكافر ، بلبله . . . »[1]/ وهو من أرباب الفصاحة ، « كلامه حلو لذيذ ، يقـول جاد ، كلام عسل . . . »[2]/ .

لكن خطر لود الاكبر ، وسر اغرائه الاول ، في رأي جاد ، انه صاحـب فلسفـة معقولة ، تُغري الناس الوسط . في اللقاء الاول بين البطل ولـود ، نقـرأ هذا الحوار :

جاد   انت رب العار .
اتقف حشيشتك بوجه سلطان الغرب ؟
اتريد ان نطرب ونهذي ، ونغيب عن الوعي ،
فلا يوقظنا الا حزّ السكين في رقابنا ؟

لود   ما العار ؟ ما الوعي ؟ ما السكين على الرقاب ؟
من لا يموت بالسكين ، يموت بالشيخوخة ، بالمرض .
الموت ، وقت الموت ، شكله ، كلها حتم عليك .
لا تقل كيف اموت . قل كيف احيا .
خذ مني الفرح ، خذ الطرب ،
واترك المجانين في الغرب يتلهّون بالعلم .
بالحرب ، بالفلسفة ، بالكرامة والكبرياء .
هل أنت افضل من أهل الشرق ؟
فتحوا لي ابواب مدنهم ، تربعت على عروش ملوكهم .
وما وقف بوجهي غيرك . . .

جاد   اسمع . ان تكن انت رب القول ، والطرب ،
فأنا رب الوعي والعمل .
ما رأيك ان تعيّد انت لي ، اليوم
وسلطان الغرب على الباب ؟ . . .[3].

لا صلح لا هدنة بين جاد ولود . لا يمكن ان يحلّ السلام بين « هيدونيّة » لود ، او فلسفته الداعية الى اللذة ، والسهولة ، وبين مأسوية جاد ، او ارادتـه ان يكون رجـل الحق ، والوعي ، رجل الكرامة في الموقف العسير . . . لا يقبـل الهيدونـي التضـحية ،

---

(1) المرجع السابق ، صفحة 46 .

(2) المرجع السابق ، صفحة 18 .

(3) المرجع السابق صفحة 18 .

والمأسوي لا يقبل المساومة . . . منذ ان ارتفع الستار بدأ بين الرجلين صراع حتى الموت .
في مطلع المسرحية يهتف البطل :

« بيروت . اشهدي على كلامي .
اليوم اطهّرك من لود . . . »[1] .

وبعد قليل يقول لود :

« لعيد اليوم نكهة جاد .
قليلا من التفكير ، وادبّر له موتا لذيذا . . »[2] .

ليس في عزم لود جرأة ، او قبول بالانزعاج ، اذ هو يدبر للبطل موتا «لذيذا». يدرك ان جاد لن يقوى عليه ، اذ هو « رب بيروت ، رب الشرق . » ، ويصبح سعيه الى قتل « الكافر » به لذة من لذائذه .

لا ينزعج لود اذا سقطت « مدينته » بيروت . من السهل عليه ان ان يساير الفاتح حتى يسلم رأسه ، او يهرب . اما جاد ، فانه حين اراد ان يكون رجل الساعة ، جعل كرامته قبل حياته . كرامة الحياة قبل الحياة . . . لود قادر على « الغاء » وعيه بالحشيش حتى يدرك النشوة ، في ظل السلام ، ام في ظل السيف ، اما جاد فانه لا يسكر عن « المصير » ، بل هو يعمّق وعيه للمصير حتى يتداركه ، قدر الممكن ، بالانسان .

ولا بد من ان يكون لود شقيا حتى يطلب النسيان ، او « السعادة » . اما جاد فانه حين رفض النسيان والسعادة صدّ عنه الشقاء . وجاد ليس يائسا ، وليس بالتالي مؤ ملا . اليأس والامل تنازل عن وعيه المأسوي ، او شعور « مجاني » يرفضه وعيه في سعيه الى واحد من امرين ، ان يكون او لا يكون . انه « واقعي » في العمق . يقول : « سلطان الغرب على ابواب بيروت ؟ نجيّش اذن اهل بيروت للدفاع عنها »[3] . ما همه من بعد ان تثبت بيروت او تسقط . ما همه ان يبقى ، او يموت . همه ان تكون بيروت مدينة الحق ، وان يكون هو رجل الحق . . . اما انسان بيروت فانه حين ارتمى في احضان لود فضح ما يعاني من يأس في اعماقه . ينطبق عليه ما قال كيركغارد في الانسان اليائس حين «ينسى نفسه ، ولا يؤ من بذاته ، ويجد من الجرأة الوقحة ان يكون هو هو ، وان ما هو ابسط واكثر أمانا ان يتشبه بالآخرين ، ان يكون رقما بين ارقام ، ان يضيع في القطيع . . . »[4] .

---

(1) المرجع السابق ، صفحة 4 .
(2) المرجع السابق ، صفحة 5 .
(3) المرجع السابق ، صفحة 35 .
(4) kierkegaard, S., Traité du désespoir. Paris , Gallimard, NRF, (Idées), 1949, Pp. 90-91.

اما جاد فقد خرج عن المجموع ، جازف حين اراد ان يكون هو هو . وفي تركه القطيع ، تلقفته العزلة . وزاد في عزلته ان لا احد يفهمه ، حتى جنوده الاقربون . صار جاد في نظر الانسان الوسط ، الانسان ـ الرقم ، صار « مجنوناً » . صار العدل لديه قبل الحكمة ، شأن ابطال المآسي ، وصار الحق قبل السلامة . . .

حين يقول لود :«الرجال والنساء لهم الحق في الطرب ، في النسيان ، لهم الحق في العيد . »(1) ، وهو مدرك ان سلطان الغرب على الابواب يتربص بهم ، ـ أتراه عادلا في حكمه ، يطلب صون الحق ؟ . وحين يهتف جاد في اهل بيروت « اكرهكم اكره حكمتكم . . . صرت اتمنى ان تنسحق بيروت ، ان يحتلها العدو ، ان تذوق طعم الدم والعار والموت ، علها تنهض من رمادها مدينة نقية . . . »(2) اتراه يظلم بيروت واهلها ، اتراه مجنونا طاش عن الحق ؟ . . . في « الظاهر » ان لود حين يصون حق اهل بيروت في العيد يحبهم . اما في « الواقع » فانه لا يحب غير نفسه ، فهم اذا الغوا العيد الغوا لود . ضربوه في نرجسيته ، واصابوه في المقتل . وهو حين نصب نفسه « رب النسيان والفرح » ، يفضح شعوره الحاد العميق بأن لا نسيان ولا فرح . انه يكذب على الناس حتى اذا صدقوه ، فلعلّه يصدق نفسه ، انه « الدجّال » في رأي جاد . . . اما جاد فانه حين « يكره » اهل بيروت ، فيدعوهم الى لقاء الوقائع الرهيبة ، الى حمل الصليب ، فانه يحبهم فعلا . لكن صليب جاد « جهالة » في نظر الناس الوسط . الناس الوسط يسعون الى سهولة العيش ، الى اللذة ، الى مسلك النعامة حيال الذئب . ومن دعاهم الى حمل الصليب ، صلبوه .

يقول باسكال في مقطع من « افكاره » يتناول ظاهرة اللهو لدى الناس ان اللهو « نوع من اغلاق العينين ، من الاشاحة عن الوضع البشري الذي لا يطاق . . . » ويقول في طالبي اللهو « من العنت ان نلومهم » . ولكنه يعود الى عنت المفكر المأسوي حين يضيف قائلاً : ولكن الضلالة انهم يسعون الى اللهو ، وفي ظنهم ان امتلاك ما يسعون اليه لجاعلهم حقا سعداء . . . »(3) . هؤلاء هم الناس الوسط الذين يجعلون « النسبي » مكان المطلق ، وحب السلامة مكان حب العدل ، والكأنية مكان الكون . هؤلاء قطيع لود .

لا صلح بين جاد ولود لان الاول نفي للثاني . جاد النقي ، الصادق ، صار نفيا للمخادع لود ، وموتا . وفي هذه المواجهة « المصيرية »بأن كل منهما على حقيقته ، فاذا لود

---

(1) « جاد » ، صفحة 17-18

(2) المرجع السابق ، صفحة 35 .

(3) V. Goldmann, le dieu Cache-Paris, Gallimard, 1955 ,Pp 242 - 243

ينقلب من رب الفرح ، الى « رب الغضب والدم » . وعوض ان يوفر لاهل بيروت عيدا ، « نكبهم » بمقتل جاد ، وسقوط المدينة . . .

يحب لود في اهل بيروت نفسه حين يمنحونه ، بخضوعهم وتكريمهم ، « لذة » التملك ، والسيادة . يحبهم لنفسه ، دون الم ، يحبهم بلذة . . . اما جاد فانه يحبهم بألم . لا يقدر الحب ان « يكون فعلا الا ألماً » . والسبب انه حب المطلق في « النسبي » ، والثابت في « المتحول » . انه حب الانسان المأسوي ، الراضي بالتضحية حتى الموت عمّن يحبّهم . . .

والانسان المأسوي لا يعرف الكره يعرف الرحمة ، او الاعجاب . الكره من الامور الثانوية التي تلهيه عن المطلق . وهو في وعيه العميق لمأسوية الوضع البشري يدرك ضعف الانسان ، ضعفه الاصيل في مصير كوني يسحقه ، فلا يملك للانسان غير الرحمة ، ـ ويدرك قوة الانسان متى وقف ينقش اسمه على وجه « ابي الهول » ويمهر العمى الكوني بخاتم الانسان ، فلا يملك للانسان غير الاعجاب . . . جاد لا يكره سلطان الغرب ، ولا يحقد عليه ، بل يحترمه لانه « رب وعي ، رب نظام » . اليس النسق غاية البطل المأسوي منذ فجر الحضارات ؟ لنتذكر مردوخ . . . ولا يكره جاد لود ، بل يدعوه الى طريق « الحق » ، قائلاً :

« تعال اقص شعرك ، واعطيك ثوب حرب ،

وامزق وجهك الكاذب . . . »[1] . .

ولا يريد لود للآخرين ان يصيروا احرارا ، فانهم اذاك لا بد من ان يتحرّروا منه . الحرية وعي ، والوعي عدو لود . لود دكتاتور اذا شعر بأنّ الناس ملّوا منه او راحوا يملّون ، ابتكر المعجزات ، صار يبرق ويرعد امام عيونهم حتى يأسرهم في شباكه من جديد . من معجزاته قتل جاد على يد امه نفسها في حرش الصنوبر . . . اما جاد فانه يريد ان يوقظ اخوانه النيام في كسل العبودية والراحة ، يريد ان يثير فيهم قلق الروح ، وكرامة التحدي الانساني ، وعظمته . لكن الناس قليلهم مدعو الى الجهد والمجد . . .

ربح لود العالم ، عالم الناس الوسط والقيم الغلط والتسلّط واللذة والكره حتى التلذذ بالقتل ، ولا يهمه من بعد ان يخسر نفسه . تألق في مدن الشرق ، تزوج عشر شركسيات أجمل النساء في حريم السلاطين ، تربّع على عرش الامارة في يوم عيده ، تبرك الناس بلمس ثيابه . وما ايسر ان يسجد الناس للعجل . اما الله ، اله الحق والمصداقية

(1) ـ « جاد » ، صفحة 18 .

فانه رب غيور . وتحامت بيروت كلها جاد ، ابن بيروت ، لانه رجل حق . انه حامل نداء الحقيقة ، والحقيقة « تجرح » . لكنه حين اختلى بالحق ، لقي نفسه وبقي وفياً لها وللحق حتى الموت . . .

ذلك ان الوفاء للحق فضيلة البطل المأسوي ، واثمه معاً . فان ادهى ما في المأساة ، كما رأينا في « اوديب ملكا » ان تنقلب قوة البطل عليه ، ان يسعى الى الحق فاذا هو يركض الى قبره . يخلص البطل المأسوي لنفسه ، حتى عليها . . . اما كان من « الافضل» ان يبقى جاد مكانه ، عند اسوار المدينة ، قائدا للجيش ؟ وهو لما تجوّل في المدينة ، وادرك قوة لود ، اما كان من الحكمة ان يعود من حيث أتى ؟

لكن البطل المأسوي « هجومي » بطبعه ، تدفعه الافريس الحالة فيه الى تخطّي العقبات ، جميعا . انه « مزعج » ، « كافر » ، في نظر الناس الوسط وعليه ان يتحمل عاقبة اثمه . لا عناية في الرؤيا المأسوية ، لا عقاب على قدر الذنب . رأينا اغافي تحتج حين ترى اهل ثيبا لا يستحقون نكبتهم الفاجعة . لكن ديونيزوس يقول لها ان النكبة الفاجعة « مقدرة » عليهم . لا عدالة في حكم القدر . القدر ليس العناية الالهية . وقد مر بنا ان العناية نفي للمأسوية[1] . هناك فرق جوهري بين العدالة الالهية و « العدالة المأسوية » . واجب الاولى ان تجعل اليسر والعسر يصيبان البشر ، كلا حسب استحقاقه . اما الثانية فتؤكد لنا ان ليس ذلك هو الامر الواقع . في الواقع نجد ان اكبر الخيرات واكبر المصائب هي ما لا « نستحقها » . لا يقدر انسان حصل على غنى كثير ان يقنعنا بأنه حصّله بسعيه وحده ، وكأنه خطّ لقدره طريق قدره . لا يقدر انسان ان يختار « فعلا » الا الامور الصغيرة متى كانت في متناول يده . اقدر الان ان ارفع القلم عن القرطاس ، واكف عن الكتابة ، ولكني لا اقدر ان اختار فعلا « اتمام الكتاب » . لا يختار الانسان عملا ، بل هو في الواقع « يفضله » على سواه ، ويقبل عليه . ومن بعد « تبدي له الايام ما كان جاهلاً . . . » .

ظنّ جاد انه ، بروح التخطي ، اختار طرد لود من بيروت ، ودفع نسائها ورجالها في جيش الى اسوار المدينة . ولكنه في الواقع ، فضّل ان يقوم بذلك ، اخلاصا منه لطبعه ووفاء لقناعته الذاتية ، وشهادة للحق . وهو ، في الواقع الفج ، ما دخل بيروت الا سعياً وراء هلاكه ، دون ان يقوم بعمل واحد يصدّ به العدو عن مدينته . قوته ، حين اراد لها ان تطرد لود ، او تقتله ، « اريد » لها ان تكون قوة عليه ، فسلم لود ، وسقطت المدينة ،

---

(1) راجع في الفصل الخامس من الدراسة المأسوية والعناية الالهية .

ومات هو . المصيبة المأسوية هي في ارتداد ارادة البطل عليه ، في غياب العدل ، في غياب مبدأ الاستحقاق . . . اخلاص البطل المأسوي يقتله . (« اخلاصه قتله » تعبير دارج عندنا) . . . حصل جاد على عكس ما اختار واراد ، حصل عليه بأقصى جده ونشاطه . وتلك سخرية الاقدار . لا عدل متى انسحب الاله ، وحضر العالم على هيئة وحش . انه لأمر رهيب ان ينجو لود (هرب بحريمه فور دخول سلطان الغرب بيروت) . ويقتل جاد . انه امر يجّرح ابسط اشواقنا الى نظام يصيب فيه الانسان ما يستحقه . ولسنا نملك متى حصل الامر الرهيب ان ندين احدا ، لا الاله المتلفع بالسحب الباردة البعيدة ، ولا الوحش الحاضر ، ولا الانسان الواقف في مهب الريح الكونية العمياء . اننا لا نملك غير الصمت ، والدهشة . وهذا ما يثير فينا اقصى انفعالات الرحمة والخوف ، لانها ليسا رحمة بالبطل وخوفا عليه وحسب ، بل رحمة بنا ، وخوفا علينا . وهذا ما يجعل المأساة تهيج شعورنا بكرامة البطل المأسوي ، وعظمته ، ان لم نقل بكرامة اي انسان وعظمته ، ـ لانه واقف وحده في كون ارعن ، يعمل على تنسيقه بما يناسب الانسان ، على رغم جهله بما يخبىء الغد وهو يخلص لنفسه ويسعى الى ختم المصير بقناعته الشخصية ، على رغم علمه بان اخلاصه وسعيه قد يكونان في النهاية سبيلا الى هلاكه . . . وحين تنكسر في المأسوية موازين العدل والاستحقاق ، يصير البطل فوق الاثم والفضيلة ، فوق الذنب والبراءة . ولو اردنا الحكم عليه بمقياس المأسوية لرأينا انه يصير بريئاً في نظر الاخلاص ، مذنبا في نظر الانسان الوسط ، يصير الانسان الحق ، الانسان المأسوي المذنب البريء معا . وتلك هي المفارقة المأسوية . لا تستطيع اي محكمة بشرية ان تحكم عليه الا افتئاتا . ولو هو صَحّ أن تتناوله محكمة بشرية بمقاييسها وقوانينها ، حقاً ، لكان بدا انه انسان من وجه واحد ، وان عمله من بعد واحد ، فبطلت المفارقة ، وبطل ان يكون بطل مأساة . لكان صار الى شخص صالح للدارما . . .

لكن ذلك كله لا يمنع ان نطرح سؤ الا خطيرا وهو التالي « أيحقّ لجاد ان ينوي على قتل لود ؟ اليس هو مجرما بشكل من الاشكال ؟ اتبرر النية الذنب ، والغاية الوسيلة ؟ . . . » وهذا سؤ ال نطرحه في شأن جميع ابطال المآسي . . .

رأينا البطل المأسوي يلتقي بذاته الحق ، عبر قناعته الذاتية ووعيه المأسوي . وحين ينطوي على ذاته العميقة ، يغرق في عزلة عن « القطيع » البشري ، عن الناس الوسط . لكنه متى كان مع نفسه ، فلا احد قادر فعلاً ان يكون عليه . يغذّي طلبُه الحق ترهُّبه له ، ذاته بذاته ، في حماسة وفرح ، على رغم علمه انه بنى بيته على فوهة بركان ، او بفضل ذاك العلم بالذات . وفوهة البركان عالية ، ومن انتصب على شاهق تعرض للصاعقة .

لكنه اذاك يصير من نفسه لنفسه « النورما »(1) او القاعدة الأخلاقية . قد يخون مقـاييس الانسان الوسط ، قد يخرج عن قوانين القطيع ، لكنه لا يمكن ان يمثل الا امـام محكمـة نفسه . ومحكمة نفسه تصدر قراراتها عن رؤ يا مأسوية تشمل المصير كله ، في العمق ، من الازل الى الابد . لا تقدر محكمة بشرية ان تبلغ هذا العمق وهذا الشمول ، فانها لو بلغتهما فعلا لامتنعت عن اتخاذ اي قرار او لحكمت دائماً بالبراءة . في كل حكم صارم لا بد من « مجانية » ما ، لا بد من « نسبية » ما ، لا بد من « آنية » ما . اما البطل المأسوي فانه بوعيه المأسوي لا يعرف المجانية ، وبرؤ ياه المأسوية لا يعرف غير المطلق ، والأزل مرتبطاً بالأبد .

يخاف الرجل العادي من البروز على أقرانه . يعتبر ذلك « شؤماً » يدفعه عنه بالرقى والتعاويذ . ويدفعه خوفه هذا الى خلع القناع على وجهه ، الى اداء دور لا يحيد عنه ، فيريح ، ويستريح . في مسرحية « جاد » يلعب الوزير دور رجل الدولة الحكيم ، يساير المير فهد ، يساير القطيع ، ويحفظ رأسه . لا يطيش ، ولا يسمح للافريس ان تحلّ فيه ، وتخرجه عن حذره ووقاره . اما المير فهد فانه يلعب دور الامير الطيب ، المتساهل ، يجاري اهل الامارة حتى يحتفظ بالعرش ، ويورثه ابنه من بعده . . . . لكن جاد سافر الوجه ، تلتقي اعماقه بأعراضه ، فلا يضع قناعا ، ولا يساير احدا . . . ولا يهمه من بعد ان نعتبره كافرا او مؤ منا ، مذنبا او بريئا ، لا يهمه الا ان يكون شاهد الحق الذي يؤ من به . وهو حين يرفض العالم كما هو ، والحياة كما هي ، او كما يتصورهما الانسان الوسط ، ـ ويجعل من نفسه نبراس نفسه ، يضمن لنفسه نصراً لا البشر ولا الآلهة قادرون على نكرانـه ، ينتصر حتى في هزيمته ، او تصير هزيمته اكليل الشوك الذي يتوّج هامة اله . . .

لو تناولنا ذلك كله بكلام أبسط ، ومثّلنا عليه بما يجري في المسرحية ، لرأينا ان جاد حين نوى على قتل لود ، أراد ان يثبت لاهل مدينته ان لود دجّال ، نبي كاذب ، حتى اذا زالت الغشاوة عن عيونهم ، وعوا الخطر المتربص بهم في الجنوب فهبوا يتصدّون له . بين شرين ، قتل بيروت ، او قتل لود ، اختار جاد « الشر » الأهون . وفي التاريخ الحديث حدثت سابقة مماثلة حين قتل « لود روسيا » ، راسبوتين ، على يد نبيل روسي شاب . ولا يزال القاتل على قيد الحياة ، وما فكر احد بالادعاء عليه . ولو فعل احد ، فتلك جريمة سياسية . ومن المعروف ان للجريمة السياسية اسبابا تخفيفيَّة رحبة . قد يكون للمؤ منين بالعناية الالهية رأي آخر ، ولكن للمأسـوية ، في وجـدان البطـل حامـل عبء الـكون والمصير ، عناية اخرى . وحين يرتفع الستار ، وتبدأ المأساة ، يكون الله قد « تخلّى » ، واغلق باب السماء . . .

---

(1) في « اخلاقيّات » كانط ان نابليون صار من نفسه لنفسه القاعدة « ، ال » Norma

وحين دخل جاد بيروت ، ونوى على طرد لود ، ثم على قتله ، دخل ميدان العمل الانساني ، عالم الملابسات ، حيث يسير الممكن والحتمي يدا بيد . يتمكن جنود جاد من القبض على لود ، ولكن جماعة من المدينة يمرون بهم ، و « يحتّمون » عليهم أن يتركوه . ثم تمكن جاد نفسه من القبض عليه ، ولكن لود استغل سذاجة البطل المأسوي ، وجعله يسقط « في فخّ لسانه » ، وقلب بدهائه اخلاص جاد على جاد .

3 ـ تجلّي المأسوية :

في اللقاء المذكور بين البطل ولود ، تعرف المأساة «فترتها السوداء» . تبرق المأسوية وترعد ، وتسفر عن وجهها المتألق الرهيب . . .

كان جاد قد وعد بشنق لود في حرش الصنوبر ، على التلة ، في اوج العيد حين تختلي النساء بلود ، ولا يسمحن لذكر بأن يدخل الحرش . وبعد قليل حين يلتقي الرجلان ، يبادر لود البطل قائلاً ، وعيناه عليه :

«أعرفك عنيداً ، قوياً ، تنقضّ ولا تلتفت وراءك .
بركتي تحل عليك .
لا اهرب واترك ورائي لك العار .
لا يخلّصك من العار الا شنقي في الحرش ،
فوق التلة ، امام بيروت .
صرت شيخاً ، شبعت من الايام .
ولا بأس اذا ضحيّت بالباقي من عمري حتى يسلم
لك مجدك .
كبّلني بالحديد ، خذني الى حرش الصنوبر ،
اشنقني امام النسوان ، أمام بيروت . . . »[1]
حرّاس جاد البسطاء ، العاديون ، تنبهوا لحيلة لود . هتفوا بالبطل:
لا تسمع كلامه ، جاد .
هذا رجل لئيم يقودك الى الموت .
النسوان يفتكن بكل ذكر يدخل الحرش .
اتركه ، جاد . . . »[2] .

(1) « جاد » ، صفحة 46 .
(2) « جاد » صفحة 46-47 .

ولكن حراس جاد جهلوا ما عرفه لود ، وهو ان جاد لا يمكن الا ان يخلص لطبعه ، والا ان ينفّذ وعيده ، وان كل رجل نبيل ساذج . وأعمت « الفترة السوداء » جاد :

الشركيات انظري ، نورهان .

ما عاد الكافر قادرا على الكلام .

نورهان تبدّل وجهه . داخ . . . »[1] .

وصحب البطل لود الى الحرش . حلّت ساعة التخليّ ، وحلّت ساعة « الغفلة » في وعي شاب أراد ان يكون « رب الوعي » . وسخر القدر ، وتلك « سخرية الاقدار » . . .

ولكن المأسوية ترفض ان تجعل من اخلاص جاد واندفاعه ، وغفلته ، ومن ذكاء لود ، ودهائه ، اسبابا لمقتل البطل . لا تتنازل المأسوية عن عرشها لأحد . انها اكبر من يوم عيد ، من ظرف خارق ، من كلام مشؤوم ، من حيلة داهية . انها الارادة الكونية العشواء ، وقد انسحب الله ، وحضر وحش الخواء . انها المأسوية التي لا تملك وسيلة للتعبير عنها الا بنعتها بما ليست هي هي .

تلك الحقيقة الرهيبة شعرت بها ام جاد حين استعادت وعيها ، ونظرت فاذا زوجها المير فهد ينظر اليهـا وفي عينيه برق المأسـاة ورعدهـا . ولا تملك اذاك غـير الدهشـة ، والصمت . وكان قد شعر بهما المير قبيل ذلك حين أدرك ان ابنه مات على يدي امه ونساء المدينة ، فقال للوزير كلاما بسيطا يختصر المأسوية ، والمأساة : « ما تريد ان نعمل ؟ ان نقبض على لود ؟

هناك ما هو اهم من لود بلبل المدينة

بلبل الاميرة ،

دفع بجاد الى يد امه .

ما يكون ؟ من يكون ؟

لا اعرف . . . »[2] .

لو كان عرف ما يكون ، او من يكون ، لكان امكنه تجنبه ، او اصلاح امره او عقد صلح معه ، فبطلت المأساة ، وصارت الى دراما . . .[3] .

. . . كان جاد قد قتل ، ولكن جنوده جمعوا بقايا لحمه ودمه ، واتوا يوزعونها على

---

(1) المرجع السابق ، صفحة 47 .

(2) المرجع السابق ، صفحة 52 .

(3) راجع في ذلك الكلام على الدراما في الفصل الرابع من الكتاب .

الجمهور . وحين انسدل الستار على المأساة ، ارتفع ستار اخر عن حياة انسانية جديدة تريد مع جاد ان تحقق ذاتها ، ان تمهر العمى الكوني بخاتم الانسان ، على رغم ادراكها ان هناك ما هو اهم من لود ، اهم من سلطان الغرب ، يبلبل المدن ، ويدفع بالابطال الى حتفهم . . .

ثالثا « جاد » المأساة وروح الاحتفال

تطمح « جاد » الى ان تكون مأساة . لا بد اذن من ان يواكب فيها روح الاحتفال روح التخطّي . ولن نتحدث على ما فيها من احتفالية الحدث والزمن ، وكلاهما مأسويان ، لأن الحديث عليهما يصبح تكرارا لما قلناه في شأنهما سابقا في الفصول الثالث والسادس والسابع . ونكتفي ببعض الملاحظات التي نجد انه من الضروري التوكيد عليها ، خاصة ما تعلق منها باللغة . . .

حاولت ان تأتي « جاد » احتفالا يدور ، شأن الاحتفالات الشرق الأوسطية القديمة ، حول صراع البطل والوحش ، النسق والخواء . والاحتفال لا بد من ان ندفع به الى التكثيف ، اذ هو احتفال لا نقدر ان نشاهده او نتعاطف معه في اكثر من ساعتين . ومن عناصر هذا التكثيف ما في المسرحية من وحدة عمل ووحدة زمان . اما العمل فهو صراع جاد ولود . واما الزمان فيمتد من اواخر الليل حتى اوائل الليل. تقول نورهان للبطل في المشهد الاول من المسرحية .

بدأت علينا الحرب ، قبلناها .

قبل المساء ، نطرح لحمك للكلاب . . »[1] .

المكان ارحب لانه مدينة بيروت . . . ومن التكثيف ان ليس في المسرحية وصف او سرد او تحليل نفسي الا ما كان ضرورة عابرة . ذلك ان الاحتفال المأسوي او المأساة « عمل » ، صراع بين البطل والوحش ، فهما يلتحمان ولا بد من ان يقتل احدهما الآخر ، فلا فكاك من بعد ، بل حسم للموقف . وان تكن المأساة التحام الذات بالموضوع ، والبطل بالوحش ، فان الصراع لا يرحم ،وإلا خان منطقه . انه اخذ وردّ في جري عنيد نحو النهاية . وكلما انحصر الصراع في زاوية فما حاد عنها ، وفي زمن قصير فما تخطاه ، كان اشد سطوة ومأسوية . . .

ومن التكثيف الاحتفالي ان يلتم الشخص المسرحي في المأساة ، خاصة البطل ،

(1) « جاد » ، صفحة 2 .

على ذاته ، فاذا هو قائم بنفسه ، منفلت قدر المستطاع عن الكاتب ، بسيط ، نقي ، عنيد ، واضح . ولعل ذلك ما يجعل الموقف الدرامي في « جاد » موقفا بسيطا ، كثيفا ، حافلا من نفسه ، لا خليطا من تردد ومساومة وترقب وتسويف . وعلى وجه التأكيد ففي المسرحية سعي الى أن يكون جاد قد ارتقى الى توحد ذاتي صاف صارم الى اختصار لموقف ، قد صار « ميثوس » .

اما الخورص في « جاد » فهو روح الاحتفال . الخورص هنا « شخص » من اشخاص المأساة ، شأن ما كان عليه في مآسي اسخيلوس . تنوي نورهان وصاحباتها على هلاك جاد منذ المشهد الاول . حرضن من بعد لود على قتل البطل . وهن يؤدين رقصا اذاك يدفع الروح الى الحلول في لود . وكلما التقين بالبطل سخرن به ، يدفعنه الى مزيد من التصلب . وهكذا فانهن يجعلن روح الاحتفال تواكب روح التخطي .

لكن اهم عناصر الاحتفال الدرامي هي اللغة . واذا كانت « جاد » احتفالا بذبيحة بشرية ، اذن لوجب ان تكون اللغة فيها بخورا ، وصدح ناي ، وقرع طبول .

اللغة في « جاد »

مرَّ بنا ان لغة المأساة تعاني المفارقة بين فرضين مختلفين ، الاول ان تكون قريبة من اللغة العفوية المباشرة لانها تعبير عن التحام البطل بالواقع بالعالم ، بالوحش ، والثاني ان تكون شعرا لانها لغة احتفال . في الحالة الاولى هي لغة الجرح في عنف وجعه ، فلا مجال للتجريد ، والاسهاب . اخذ الوحش بخناق البطل فلا كلام الا الصرخة ، والانين ، واللهثة وصريف الاسنان . وفي الحالة الثانية فهي لغة الاحتفال ، لغة البطء الحافل ، لغة الايقاع . . . المفارقة في لغة المأساة انها لغة عمل سريع ، وقول بطيء ، فالعمل يميل الى خنق الشعر ، والشعر يميل الى خنق العمل(1) . فما الحل ؟

كان أول الحل ، في لغة « جاد » ، تطبيق مبدأ اساسي وهو أن تأتي لغة سهلة ، يفهمها المشاهد دون عناء . فالمشاهد لا يقدر على التوقف عند كلمة ، او جملة ، او مقطع ، شأن قارىء الكتاب ، اذ هو ، لو فعل ، فاته متابعة الاحتفال . وقد تحاشيت بالتالي الكلام الغامض ، والكلام الذي يبدو ما فيه من فن ادبي مقصودا لنفسه ، على حساب العمل المسرحي .

ولا يمنع طلب الوضوح من الاتيان بالتعبير القوي ، او التأكيد على المعنى نفسه ، في نفحة جمالية عالية ، شرط ان «تؤخذ على الطائر » ، فتكون في خدمة الاحتفال ، لا على

---

(1) Gernain ,F , L art de commenter une tragédic Paris , Foucher , 1962 ,Fp 41 -43

هامشه ، ولا ترفا جماليا . يعين على ذلك قوة تأليف الجملة ، وجودة صقلها ، وبناؤ ها في هندسة تتصاعد دون ان « تحلق » فوق العمل ، وتتركز من نفسها على قرار نفسها ، دون ان تسفّ . انها لغة طبعية دون تبذّل ، موحية دون غموض ، سهلة دون تفاهة ، مقنعة دون خطابة ، ـ انها لغة الشعر دون حذلقة الشعراء . . .

تتخلى « جاد » ، شأن المأساة الحديثة ، عن الوزن والقافية ، في محاولة دائمة ان لا تتخلى عن الشعر(1) . تستعيض عن الوزن والقافية شكلا ، لكنها تحاول الاحتفاظ بروح الوزن والقافية ، أي بالايقاع . وهذا الايقاع يجري مع المواقف ، ينبسط مع انبساطها ، يتوتر مع توترها ، يصخُب ، يهمس ، ينقض ، او ينساب . . .

كانت الممثلة الفرنسية ساره برنار تقول للممثلين «تنفّسوا ادواركم» . وقد حاولت في « جاد » ان اتنفس كلام الممثلين ، ان اجعله يلهث هنا ، او يمتد هناك . لم اوقّعه على سندان الخليل ، بل على انفعالي وانفعالهم ، او بوجه الدقة على انفعال الشخصيات في المسرحية .

وتبقى مشكلة خطيرة وهي اننا ابناء عصر فقدت فيه الكلمات حتى اشدها قدسية ، قدسيتها . لننظر الى كلمتي « غرام « و « وصال » وكم كان فيهما من قوة الايحاء حتى الامس القريب ، ولكن بالغ الشعراء في استعمالهما حتى صار لهما اليوم طعم الرماد . في عصر الاذاعة والاسطوانة تتساقط على الآذان من كل صوب ، من حيث ترغب ولا ترغب ، الاناشيد والاغاني ، والشعارات ، والدعاوات ، تلوك اجمل الكلمات ، تمتّص خصبها ، وتطفىء وهجها . . . ولننظر الى كلمتي « العزة والكرامة » كيف انقضّ بهما الساسة على مسامع الناس ، يزيّنون بهما عكس ما تعنيان ، فصرنا نرتاب اليوم بمعناهما ، او نستخف ، او نضحك . . . ولننظر الى كلمات اخرى من اجمل ما ابتكرت عبقرية البشر في نشاطهم الجمالي والروحيّ ، وكيف تلقفها صانعو الدعاوات ، فحبسوا في لفافة التبغ « انفاس الربيع » ، وجعلوا العطر الاصطناعي « صلاة » مساء ، وجعلوا لهيكل السيارة « شكلا الهياً » . . . لا شك في ان اللغة العربية ما تزال تتألق بوهج في كثير من كلماتها ، ولكن حتّم عليها العصر ان تمشي بدورها على طرق الاسفلت ، وان تتنفس دخان المصانع . . .

لا يغسل اللغة من وسخ الحوادث العادية ، من تبذل الصحف والاذاعات ، الا ان تنغمس في نهر ميثولوجية جديدة . وكيف ، والعصر عصر تهدم الميثوس ، عصر

(1) V . Steiner ,G . , la mort de la tragédie Paris seuil ,1965 ,F ;224

الكمبيوتر ؟ باتت شياطين الميثولوجيات العتيقة ، واشباحها ، وملائكتها ، لا تهز احدا . خرج مارد سليمان من القمقم ، فضحك اطفالنا . . .

لكن لا بد للمأساة من ميثوس مأسوي . وتلك مشكلة المأساة الحديثة بطلا ولغة وصراعا ورؤ يا .

هل الميثوس ممكن الوجود اليوم حتى تكون المأساة ممكنة الوجود ؟ واذا كان ممكن الوجود فاين نجده ، وكيف نَستهدي اليه ؟ . . .

الفصل التاسع

الميثوس والمأساة

لما كان الميثوس المأسوي ، شأن المأسوية ، امراً جوهرياً لا قيام للمأساة بدونه ، ولما كنا نبحث في امر المأساة « الممكنة » في بلادنا ، فاننا نجعل واسطة العقد ، في هذا الفصل التاسع والأخير من دراستنا ، بحثنا في طرق الاستهداء الى هذا الميثوس في تراثنا ، وتاريخنا ، ووجداننا .

ولكن لا بد لنا ، قبل ذلك ، من تبديد سوء الفهم الحاصل بشأن الميثوس ، منذ ايام القنّائي حتى يومنا الحاضر(1) ، فنبرّر ابقاءنا على لفظته بصيغتها اليونانية ، فلا نترجمها بالخرافة او الاسطورة ، ثم ندفع عن الميثوس هجومات العقلانيين ، ونؤكد من بعد على انه باق ، ينبض حيا في وجدان الشعوب والافراد ، خاصة في الازمنة العصيبة ، عارضين لبعض اشكاله الخطيرة في حياة الامم ، قديما وحديثاً ، مشددين على اثره الفعال في رسم اطرها ، وتحديد موقفها من المصير والتاريخ .

ولما كان الميثوس يرتبط غالباً بالطقس الاحتفالي(2) فاننا نختار مثلا على ذلك ما كان يجري في الحضارة البابلية القديمة من احتفالات ببدء السنة ، وهي احتفالات شرق اوسطية يمهّد لنا ما فيها من رؤ يا مأسوية صادقة ، وميثوس مأسوي صريح ، الانتقال الى البحث في طرق الاستهداء الى الميثوس المأسوي الطالع من وجداننا ، وتراثنا ، والصالح لقيام المأساة . ونختم البحث بالنظر الى ما جدّ من مسرح مأسوي عالمي معاصر ، هو ، باعتراف الباحثين ، ما تعلن به المأساة عن عودتها ، لعل ذلك كله يعزز املنا في ان نرى على مسارحنا مأساة من صنع كتابنا وشعرائنا . . .

---

(1) في المعاجم الحديثة ترجمت لفظة (Mythe) بالترّهة والخرافة والاسطورة .

(2) Yames, E.O. , Mythes et rites dans le proche - orient ancien Paris, payot , 1960 , ch IX: «le Mythe et le rite »

الميثوس غير الخرافة والاسطورة :

في قاموس اللغة اليونانية القديمة[1] ان لفظة « ميثوس » تعني الكلام ، ما كان منه مفردة واحدة ، او الحديث عامة ، وتعني ايضا الحكاية او المثل الخرافي او القصة[2] . اما افلاطون فيعني بالميثوس الموضوع الذي يبتكره الشاعر[3] ، فيما يعني بها ارسطو الموضوع عامة ، وخاصة موضوع المأساة ، او حكايتها المحبوكة حبكا قصصيا منطقيا[4] .

وقد آثرنا ان نبقي على اللفظة في صيغتها اليونانية فنقول « ميثوس »[5] شأن ما بقيت على صيغتها الاصلية في اللغات الاوروبية المعاصرة ، ولذلك اسباب اهمها :

1 ـ اذا نحن ترجمنا الميثوس بـ « الخرافة » (كما فعل متّى بن يونس القنّائي في نقله كتاب ارسطو «في الشعر» ، فقال «الخرافة او خرافة الحديث» ، نكون كمن ترجم الحقيقة بالخيال ، ذلك ان «الخرافة» تعني الامر الخيالي ، غير الواقع ، فيما يعني « الميثوس » اختصاراً رائعاً للحقيقة « الحقيقة في ذروة تجلّيها »[6] . ميثوس بروميثيوس مثلا صار اختصارا لتحدي الالهة نفسها في سبيل البشر . وصار ميثوس « اوديب » امرا متداولا في علم النفس الحديث ، وفي الادب ايضا . وقد احتفظ ارباب هذا وذلك بكلمة « ميثوس » اضافة على اوديب ، ولم يقولوا « خرافة اوديب » مثلا . فهذا الميثوس حيّ ، يعاني منه كثير من البشر ، انه حقيقة واقعة . . .

2 ـ اذا نحن ترجمنا الميثوس بـ « الاسطورة » وحسب ، شأن كثيرين ، نكون قد حمّلنا كلمة اسطورة ما لا تحمله اصلا . . . اذ هي « تعريب » لكلمة « اسطوريّا » اليونانية وتعني « الحديث » او « القصة » او « الحكاية » . ثم انها تحمل في العربية معنى « الخرافة » ايضا ، فيقال « الاساطير اليونانية » مثلا ويقال ايضا في المعنى نفسه « الخرافات اليونانية » .

3 ـ اما اذا ابقينا على اللفظ اليوناني فقلنا « الميثوس » فنكون قد احتفظنا للكلمة بمعناها الاصيل ، دون وقوع في الالتباس او التناقض ، ونكون قد جارينا في ذلك اللغات الاجنبية ، ونكون قد جارينا ما فعل العرب من قبل حين قالوا « الغراماطيق » او

---

(1) تختلف لغة اسخيلوس وافلاطون وارسطو او اللغة اليونانية القديمة عن اللغة اليونانية الحديثة اختلاف الايطالية عن اللاتينية .

(2) - Svoboda, K , L'esthétique d'Aristote, Mémoire de L'Université de Brno, t 21 Brno 1927, p/

(3) راجع حول تطور معنى الميثوس من افلاطون الى ارسطو =

(4) ارسطوطاليس ، فن الشعر ، ترجمة ع . ر . بدوي . . . 1450 ، 1« اعني بالخرافة (الميثوس) تركيب الافعال المنجزة » .

(5) يصح ان نجمعها فنقول مثوس (بضم الميم والثاء) او ميثوسات .

(6) Eliad , Mircea , avec plusieurs auteurs , la naissance du monde . paris , seuil , 1959 , p . 471.

« الفلسفة » ، ونكون اخيرا قد بقينا امناء لما فعل كتاب النهضة الحديثة حين قالوا « الميثولوجيّة » (وهي اصلا علم الميثوس او مجموعة الميثوس) ولم يقولوا « الخرافيّة » او « الاسطوريّة » . . . . .

الميثوس بين العقلانيّين والحياة :

ولا نلومنّ احدا من المحدثين اذا هو شطّ عن روح الميثوس فجعله خرافة او اسطورة . ذلك ان الميثوس عانى من العقلانيين ، باكرا جدا ، ما عانته المأساة . وقد رأينا نيتشه يتّهم « اوريبيد » بأنه قضى على الميثوس والمأساة معا . والواقع ان كلّ عقلانّي جاحد بالميثوس . لكن سرعان ما تأتي الحياة ، حياة الانسان ، وتكذّب زعمه .

ولعل اول هادم لروح الميثوس هو « افيميريوس » المسيني ، وقد عاش ما بعد فتوحات الاسكندر المقدوني (القرن الرابع ق . م .) وقد اتّسع الافق الجغرافي امام اليونان ، وصاروا ميّالين ، كما رأينا ، الى العقلانية والسفسطة . . . يذكر ذاك الكاتب انه نزل في جزيرة من الاوقيانوس الهندي حيث شاهد هيكلا لزفس حفرت على بعض أعمدته كتابة تقول ان زفس كان « ملكا من البشر » ، أسّس ديانة ، وتجوّل في الارض يمدّن الناس . اما اورانوس (اله السماء عند اليونان) فقد كان ملكا ايضا « صرف معظم حياته في دراسة النجوم »[1] .

وجاء من بعد « باليفاتوس » ويقال انه تلميذ لأرسطو ، وله كتاب بينّ فيه « لا معقول » احداث الميثولوجيّة ، متّهما الشعراء والرسّامين بأنهم تناولوا بعض الاحداث « المعقولة » ، فبالغوا في زخرفتها حتى يدهشوا الناس . من كلامه : يقال ان لينسيوس كان يملك القدرة على رؤ ية ما في باطن الارض (وهذا اخرافة) ، والحقيقة انه اوّل من حفر المناجم (الواقع) . . . » . ومن كلامه ايضاً « يقال بأن « ديداليس » كان يجعل التماثيل تمشي (الخرافة) والحقيقة انه اول نحّات فصل ما بين القدمين والساقين في تماثيله . . . »[2] .

وردّنا على ذينك الكاتبين وامثالهما ان ليس من « ميثوس » الا ويمكن اعتباره مبالغة شعرية او مبالغة في التخيّل والتصوّر . ولكن اليست تلك المبالغة تلبية لحاجة انسانية عميقة ؟ اليست تعبيراً عن عجز الانسان عن هتك الاسرار ، اسرار الحياة والكون ؟ اليست تجسيداً لشوقه الى عالم نسيق يطمئن وجدانه اليه ؟ لنفرض ان زفس كان ملكا من

---

(1) Meautis ,G . ,Mythologie grecque. Bruxelles, office de Publicité S .A . Editeurs ,1959 ,Pp .13 - 14

(2) Ibid . Pp . 15 -16 .

البشر ثم « ألّهه » خيال الشعراء ، انكر ان زفس صار اسما لـ «مسمّى» ليس هو بشراً ولا ملكاً من ملوك الارض ، بل « رب الارباب » و «رب الصاعقة» ، على الاقل في وجدان المؤمنين به انه كذلك ؟ لقد « بطل » الملك والانسان ، و « بقي » الاله . ولنسمّه من بعد ما شئنا ، « زفس » او « يهوه » او ايّ اسم آخر . لقد « بطلت » الاسطورة ، لكن بقي « الميثوس ». لقد سقطت عنه الخرافة حين صار اله « اورست » او « الكترا » ، الاله الذي « يسيّر » كل شيء وينظّم كل شيء . . .

اذن فليس المهمّ في الميثوس « حواشيه » من الزخارف التي يصطنعها الخيال البشري ، على السنة الشعراء او الرواة ، بل « حقيقته » النابضة في وجدان الانسان . وهذا ميثوس « اوديب » ، قاتل ابيه وزوج امه ، فقد يكون انسانا حقيقيا وجد في سالف الزمان ، وقد لا يكون . ولا شك في ان خيال الشعراء ، ومنهم سوفوكليس ، نسج حوله حواشي من الخيال ، ولكن حتى لو كان هو نفسه وقصته كلها خيالا بخيال او خرافة من الخرافات ، فما سرّ بقائه وبقائها حتى اليوم ؟ ما سرّ ما يثير في النفس من قشعريرة ؟ اليس الجواب الوحيد على ذلك انه « يجسّد » حقيقة انسانية دائمة ؟ الم تقل « جوكستا » لولدها ـ زوجها « اوديب » في مأساة سوفوكليس « لا يرعبنّك الزواج من ام . كثيرون من البشر الفانين رأوا في احلامهم انهم قاسموا الام فراشها . . . »(1) ؟ وهذه هي « عقدة اوديب » التي تحدّث عنها طويلا فرويد . . . ولتسقط خرافة اوديب من بعد فما همّ ؟ وليقل « افيمريوس » ان قصته كلها خيال بخيال ، فما همّ ؟ تسقط الخرافة ويبقى الميثوس ، يبقى ميثوس اوديب « اختصارا لحقيقة انسانية » عانى منها البشر ويعانون ، على الاقل في « لا وعيهم » . . .

ان من شأن العقلانيين ان « يكذّبوا » الميثوس ، ولكن من شأن الحياة ان تكذّب العقلانيّين . وقد رأيناهم من قبل يكذبون المأسوية ، و « يسفهون » المأساة ، ولكن حلول « الوقائع الرهيبة » عاد فأظهر ان المأسوية باقية ، وعاد فاشعل الحنين الى عودة المأساة . . .

ولا شك في ان لكل « واقع » خرافة . ولكل انسان خرافة . وكم من خرافة نسجت حول انسان ، فاصبحت « صيتا » او « سمعة » بين الناس ، فاذا هو « محدود » بخرافته ، لا يستطيع مهما فعل الفكاك عنها . كم نسجت حول رجل مثلا خرافة البخل ، فوقع في شباكها ، حتى اذا هو حاول « كرما » ما استطاع ، واذا هو فعل ما صدّق الناس ، او هم تغامزوا على صدق نيّته . وهكذا تلتهم « الخرافة » الانسان . . . وانه لمن اعسر الامور

(1) Sophocle , Oedipe -Roi , ...IIIe épisode..

فعلا ان يميّز الانسان ، أي انسان ، بين ما هو عليه ، ـ هو نفسه ـ في الواقع وما يبدو انه هو ، في « الظاهر » ، اي بين « حقيقته » و « خرافته » . خاصة وان الخرافة تلك يسهم الانسان ، من حيث يدري او لا يدري ، في نسجها حول نفسه ، حجابا يحول دونه ودون حقيقة نفسه ، سواء سلباً حين يرضى بما « يقال » عنه ، او « يحرّف » عنه ، ام ايجابا حين يشترك في التخريف نفسه . حين ذاك يكفّ الانسان عن ان « يكون » ، ويكتفي بأن « يظهر » ، فتلتهم المظاهر الحقيقة ، وتلتهم الخرافة الانسان . . .[1] .

واذا كان هذا فعل « الخرافة » في الانسان ، فما يصبح اذن فعل « الميثوس » وهو « اختصار للحقيقة » ، ـ وكل اختصار شديد التأثير ـ « يتلفّع » برداء برّاق آسر الالوان من نسج الشعر والرواية والخيال ؟ انه « اوديب » (الحقيقة) في مأساة سوفوكليس (الشعر) . اوهو بكلمة « ميثوس اوديب » . ونحن اذا نظرنا الى « التحفة » الادبية ، او الفنّية ، لرأينا ان سر تألقها على الدوام كامن في انها جمعت حقيقة انسانية الى جمال فنّي في قران بينهما صادق ، رائع ، فأدى قرانهما الى « خلق » الميثوس . الشعراء والادباء الكبار هم خلاّقو الميثوس ، من هوميروس (خالق ميثوس » « آخيل » و « هكطور » و « هيلانه » و « اوليس » وامرأة اوليس ، « ميثوس الوفاء الزوجي » ، « بينيلوب ») الى شيكسبير (هملت ، وعطيل ، ومكبث) الى رواة « الف ليلة وليلة » (شهريار ، شهرزاد ، الشاطر حسن ، بساط الريح ، مصباح علاء الدين . . .) . اما المأسويون اليونان الثلاثة فهم خلاّقو الميثوس المأسوي . . .

عودة الميثوس :

مرّ بنا[2] ان الميثوس المأسوي « أتمّ انواع الميثوس » لأنه اكثرها تعبيرا عن « الوضع البشري » في لقاء العالم ، او عن الانسان في لقاء المأسوية ، في مواجهتها و « منازلتها » علّه ينتزع منها مصيره ومصير العالم . وقد رأينا ان الميثوس المأسوي هو الانسان المشبوح على صليب المفارقة ، او الانسان ـ الاله المشبوح على الصليب .

لكن الانسان يحاول دائماً « طمس » هذا الميثوس حين يدعوه التفاؤ ل بالعلم او بالعقل الى ألاخذ بالحل الوسط ، او الحل ذي البعد الواحد ، فلا مجال اذاكّ ، في زعمه ، للمفارقة . اذاك يصبح الميثوس المأسوي ، وأي ميثوس ، ضربا من الخرافة ، او ضرباً من الجمال الشعري او الادبي ، يصبح الميثوس ايضاً ذا بعد واحد ، هو البعد الجمالي ، وتسقط

---

(1) Gabel , Goseph , la fausse consience . Paris , de Minuit , 1962 .
Rousseau , J. - J. , Emile IV , Oeuvres . paris , t . II , p . 539 : l'homme est tout entier dans son masque . ce qu'il est n' est rien , ce qu'il parait est tout pour lui . - .

(2) راجع « الميثوس المأسوي » في الفصل الثالث من الكتاب .

عنه « الحقيقة » . فاذا سقراط يدعو الى « مقاطعة » المأساة ، واذا ماركس ايضا يفعل مثله . . . ولكن لا بد من « عودة الميثوس المأسوي » ، ذات يوم ، حين « تحلّ الوقائع الرهيبة » فتنسف التفاؤ ل بالعلم ، وتكشف عن « وجه المأسوية المتألق الرهيب » . . .

يقال في فرنسا انها « بلد فولتير » ، فولتير العقلاني الهازىء بالميثوس ، الهازىء بجان دارك . ولكن الم تعد جان دارك ، او ميثوس القديسة البطلة القومية ، تنبض في وجدان الفرنسيين في ابان الحربين العالميتين ألاخيرتين ؟ الم تكن النداء الى « إلتخطّي » ، تخطي الاحتلال ولو ادّى بهم الامر الى المحرقة ؟ الم تتّخذ « فرنسا الحرّة لها شعارا ، صليب اللّورين » ؟ .

في رأي او . جيمس ، استاذ تاريخ الديانات في جامعة لندن ، انه ما دامت الامور ، في أي مجتمع ، تجري جريها الطبيعي الرتيب ، فان مواقف الناس من الاحداث العاديّة ، لا تختلف فيا بينها ، مهما تفاوتوا في مستواهم الثقافي والعقلي . ولكن . . . اذا حلّت ظروف غير اعتيادية ، مثل الكوارث الطبيعية المباغتة ، او الحروب التي لا سبيل الى التحكّم فيها ، فخلقت « توتّراً » في علاقة الانسان بالعالم ، ـ فانهم يلجأون الى « عوامل فوق طبيعية » او « قوى قدسيّة » يتوسّلونها للتخفيف من انفعالهم وخوفهم . ويتمّ ذلك بالكلام ، بالرمز ، بالاحتفال ، بتذكّر الابطال والشهداء ، و « الشفعاء » ، باستحضار ارواح الجدود.أي أنهم يلجأون الى الميثوس ، ميثوس البطل القومي ، يستلهمونه روح الدفاع والثبات ، وميثوس الشهيد الوطني ، يستلهمونه القدرة على مواجهة الموت ، وميثوس « الجدود » يستلهمونهم روح الوفاء للوطن ، او روح التجلّد على المصائب ، او العمل على « تخطّيها »[1] . . .

في مأساة الفرس « لأسخيلوس » رأينا الفرس حين بلغهم خبر سحق جيشهم ، يتوجّهون الى ضريح ملكهم الكبير « داريوس » ، وظلّوا ينادون عليه ، و « يستحضرون » روحه ، حتى أطلّ عليهم من قبره . فلما علم منهم بأمر الهزيمة ، نصحهم « بالصبر » ، و « الاعتدال » في ما بعد فلا يحملون الحرب ابدا من آسيا الى اوروبا[2] . . .

ويروي«مييوتيس»في كتابه«سوفوكل» ـان سويسرا عرفت سنة 1940 خطراً من اكبر الاخطار التي تعرّضت لها في تاريخها ، حين راح جيشها المتكدس على الحدود يترقّب الهجوم (النازي) الآتي من الشمال . . . وقد أكد كثيرون اذاك انهم رأوا في ليلة قمرية

---

(1) James, E .mythes et rites dans le proche - Orient ancien ... Pp .276 -277

(2) Eschyle , les perses ... dern . episode

صافية « يدا » ممتدّة في السماء صوب الشمال ، في حركة دفاع وحماية . وقالوا ان هذه يد « نقولا دي فلو » ، قديس سويسرا وبطلها القومي ، وقد عاد ، مرة اخرى ، للدفاع عن الوطن . . . »[1] .

في معركة « سلامين » البحرية التي خاضها اليونان (480 ق . م .) ضد الغزاة الفرس ، تكفّل بالدفاع عن اخطر المواقع ابناء اسرة يونانية قديمة ينتسبون الى البطل ، او الميثوس المأسوي ، « أياس » . (بطل مأساة « أياس » لسوفوكليس) ، وهكذا فقد عاد الميثوس - البطل القومي ، في الايام السود ، ينجد وطنه ، ويدافع عنه ، ويلهم ابناءه روح الشجاعة والقوة . . .[2] .

وفي ابان حرب 1967 سمعنا من اذاعة عربية مثل هذا الكلام « عمّا قليل ينّزل الله عليهم (الاسرائيليينّ) سبع ربوات من الملائكة ، الوفا الوفا ، على رأسهم جبريل ، يطهّرون منهم بيت المقدس . . . » . وفي اعقاب الهزيمة اذاك لهجت الصحف ووكالات الانباء كثيرا بأمر « ظهورات » العذراء مريم فوق كنيسة قبطيّة ، في القاهرة . وفي لبنان الم يلهج الناس بأن « سيدة لبنان » ، فوق احدى قمم حريصا ، مالت عن البحر صوب الجبل ، في حركة احتضان للوطن الصغير الجميل ، في بعض « ايامه السود » ؟

الميثوس باق ابدا :

والواقع ، واقع الحياة لا العقلانيّين ، ان الميثوس باق ابدا ، وان تغيّرت انواعه ، اذ قد يكون « مأسويا » اودينياً ، اوقد يكون « علمانياً » ايضا ماركسيا اوديموقراطيّا . . .

يقول تروتسكي « انما يصنع التاريخ خبراء هم الملوك ، والوزراء ، والبيروقراطيّون ، او البرلمانيّون والصحافيّون . . . »[3] لكن صانعي التاريخ هؤلاء يدركون ان « لا شيء اشد شبهاً بالتفكير» الميثي (نسبة الى الميثوس) مثل « الايديولوجيّة » السياسية . ولعل هذه احتلّت مكان ذاك في مجتمعاتنا المعاصرة . . »[4] . وهم يستغلّون حاجة الانسان الى الايمان بالميثوس ، الاله او البطل القومي او الزعيم السياسي ، او « الحزب المنقذ » ، او « النظام الامثل » ، وتراهم يجنّدون المال والسلطة ، والاذاعة والصحافة والتلفزيون ، حتى « يكتسوا » بحلة زفس الارجوانية ، ويحملوا صولجانه بيد ، وبالاخرى الصاعقة . . . فانه اذا كان التاريخ عمل الاقوياء والاذكياء ،

(1) Meautis , G . , sophocle . paris , Albin Michel , 1957 , p . 47 .

(2) Ibid . p . 47 .

(3) Trotsky , L . , L'histoire de la révolution francaise . paris , séuil , p . 175 .

(4) Levi - strauss , C . , Anthropologie structurale . paris , plon , 1966 , p . 231

والتجار والساسة والعسكريّين ، فكيف يحتمله الوعي الشعبي النقيّ البريء ؟ خاصة وانه يعلم « ضعف » الانسان في صانع التاريخ ، وانانيته ، وغروره ، وقصور نظره . . .

واستغلال حاجة الناس الى الميثوس من قبل « صانعي التاريخ » امر قديم جداً . رأينا « باليفاتوس » ، تلميذ ارسطو ، يسفّه الميثوس . لكن اكثر تلامذة ارسطو شهرة ، وهو الاسكندر المقدوني ، سرعان ما اعاد الى الميثوس اعتباره ، لا ايمانا به « بل استغلالا سياسياً » له. . . فاذا دخل السائح اليوم هيكل « الاقصر » في مصر العليا يجد في وسطه هيكلاً من الغرانيت كان قد شيّد في البدء على اسم الاله الفرعوني آمون ـ رع ، لكن الاسكندر ، حين افتتح مصر ،حوّله الى اسمه ؛ وذلك بعد ان أعلن نفسه ابنا لزفس ـ آمون . واذا كان الأسكندر قد دعي عند العرب من بعد باسم الاسّكندر ذي القرنين ، فذلك في رأينا بسبب ان آمون كان له ، على يد النحاتين المصريين القدامى وفي تصور مواطنيهم ، هيئة كبش ذي قرنين . وهكذا فان الاسكندر حين جعل من نفسه ابناً لآمون جعل من احتلال مصر من قبل اليونانيين « مسألة داخلية » ، وجعل نفسه من « أهل البيت » ، في محاولة منه لكسب ودّ المصريين ، وكسب طاعتهم . . . وهو لما هزم داريوس ، ملك الفرس ، وتربع على عرشه فرض على الجميع ان ينحنوا امامه حتى الارض ، وهذه الانحناءة « شعار عبادة »(1) .

ما معنى « البروتوكول » المفروض اليوم في كثير من الدول على من اراد اللقاء مع الرؤساء او « التعاطي » معهم ؟ ما معنى الالقاب ومنها « الجلالة » و « الفخامة » و « السيادة » ؟ ان هي الا بقايا « علمانية » من « عبادة الملوك » في الامس البعيد . انها وجه باق من اوجه الميثوس .

والطريف ان نيتشه نفسه وهو صاحب الصيحة الشهيرة « مات الله » ، كان يطالب باحياء الميثوس الجرماني . وكان يعتبر الميثوس « سور الحضارة » و « محدّد اطرها » و « حارسها الأمين » . وفي رأيه ان حضارة فقدت « مثوسها » انما هي حضارة فقدت روحها ، او « نسغ الحياة » . يقول في كتابه «ولادة المأساة» : «لا يمكن تلقيح الشجرة بميثوس أجنبي دون الحاق اذى بها لا خلاص لها منه من بعد . ولنا ملء الثقة بالعبقرية الالمانية ، ثقة تجعلنا نأمل ان سوف تبلغ من النقاء والقوة مبلغا يمكنها من القضاء بعنف على العناصر الاجنبية التي داخلتها . . . القضاء اولا على العنصر اللاتيني . . . ومّما يجعلها كذلك حفظ الاعتبار للرجال العظام الذين كانوا اول من سلك هذا السبيل ،

---

(1) Gautier , E . F . , Moeurs et coutumes des musulmans . paris , payot , 1931 , Pp . 174 -176 .

« لوثير » والكبار من فنّانينا ، وشعرائنا . . . »[1] . وفي الواقع فان امة فقدت روح الميثوس ، او هي لا تملك ذخيرة حيّة من المثوس في وجدان ابنائها ، سواء من الابطال القوميين والشهداء ، والمصلحين ، وهم تراث الامة الحي ، او من « الاحداث القومية » الجلّى ، وان تكن غريقة في القدم ، فهي امة فقدت روحها ، او فقدت نفسها ، او فقدت مثلها العليا ، او فقدت رسالتها ، او فقدت ماضيها ، ومعالم طريقها الى المستقبل ، وصارت ركام وحجارة وركام بشر ، وكأنها « تطفّل » على الحضارة . اليس ذلك ما تعاني منه بعض الأمم الحديثة النشأة مهما هي بلغت من اسباب الغنى والقوة ؟ اليست تلك المعاناة او ما يشبهها حافزا لتلك الامم الى « تخطّي »افتقار الماضي الى المثوس، ببناء « مثوس جديدة » تحدّد اطرها ، وماهيتها ، وتكون « حراس حضارتها » او « صورة عنها » في اعين العالم ؟ وفي اعين ابنائها اولا ؟ من مثوس الحضارة الحالية ، حضارة القرن العشرين ، « الناسا » الاميركية ، « كيب كينيدي » ، « البنتاغون » ، « البيت الابيض » ، « رجال الفضاء » ، « الانسان على سطح القمر » . . .

وهذا ماركس نفسه يلجأ الى الميثوس ، حين جعل « البروليتاريا » « المصطفى » او « الرسول » ، وبشرّ بأن لا بدّ له من ان يهزم يوماً « المسيح الدجّال » ويعني الرأسمالية ، والطبقية . اليست الشيوعية ميثولوجية جديدة من مثوسها « البروليتاريا » ، « ماركس » ، « لينين » ، او « ماوتسي ـ تونغ » ، و « الكتاب الاحمر » ؟

الم تكن مثوس من نوع « ألمانيا فوق الجميع » ، « العنصر الجرماني » ، « اللاسّامية » سببا في ويلات هزّت العالم ؟ كان نيتشه قد خلق ميثوس « السوبرمان » او الانسان المتفوق ، وتصوّره «قيصر في روح المسيح» جامعا عدل قيصر ، ومحبة المسيح) ، لكن الدكتاتور النازي فسرّ دعوة مواطنه على هواه « الجرماني » ، وجعل السوبرمان « يتمتّع بقوة الوحوش الفتيّة وجمالها ، ولا يعرف معنى للرحمة والحنان »[2] . لنتصوّر فعل هذا الميثوس اذا هو « سكن » ملايين البشر ، بفعل الدعايات والايحاءات والخطب ، ثم دفعهم الى قتال الامم الاخرى . . . خاصة متى انطلقوا من مبدأ ـ ميثوس الى تحقيق قضية ـ ميثوس ، وتوسّلوا الى ذلك العلوم الحديثة .

وتلك قصة قديمة جديدة . . . نعرف من « فصولها » العتاق قصة داود النبي ، وكان فتى ، وكيف تصدّى للعملاق جليات ، وهزمه ، وكان هذا قد وقف في وجه جميع بني قومه ، وطلب النزال ، فما تجرّأ احد على منازلته . وترك داود غنم ابيه في بيت لحم ، واخذ

---

(1) . Nietzsche , la naissance de la tragedie ... p . 153

(2) . Rauschning , Hernan , Hitler m'a dit . paris , 1945 , p . 218

معه المقلاع ، وكان قد تدرب على الرمي به ، وتخيّر له خمسة حجارة ملساء من الوادي . ولما رآه العملاق استخف به . لكن الفتى رماه بحجر ، باسم « يهوه » ربّ الجنود ، فأصابه في جبهته ، فسقط على وجهه الى الارض ، وهرب قومه منهزمين(1) . . . في قصة داود نجد المبدأ ـ الميثوس ، والقضية ـ الميثوس « متفقين » على دفع الفتى الى قتل العملاق . او أن الميثوس انطوى بعضه على بعضه ، و « توحّد » . فالمبدأ في ذهنية داود هو انه ، بمعونة يهوه رب الجنود ، لا بد له من ان يكون « الأقوى » ، وان النصر سوف يكون حليفه ، لأن يهوه لن يتخلّ عن « شعبه المختار » . وهو مبدأ يشرق من « خلفية » دينية آسرة شحنت بها « ذهنية » الفتى داود . وهي خلفية نسجتها النبؤات ، واخبار التوراة في لقاء رائع بين الميثوس و « اللوغوس » ، او بين الايمان واللغة . . . اما القضية فهي المبدأ نفسه لكن ممتداً من الازل الى الأبد ، يتوسطه لقاء الخصمين ، اذ لا بد من ان تتّم النبوءات ، وتنتصر قضية شعب الله المختار ، فيعطي الله داود ونسله الارض الى الابد . . . وفي « وسط » هذه الخلفية الممتدّة من الازل الى الابد ، كم « يتقلّص » حجم العملاق ، وكم يكبر حجم الفتى . . . ثم ان داود لم يكتف « بالتوكل » على يهوه ، بل هو جعل « الجهد البشري يعضد معونة الالهة » ، فاستعد للقتال ، وتخير سلاحه بعناية . ويقينا ان لا حسن استعداده ، ولا ملاسة حجارته ، ولا اتقانه الضرب بالمقلاع كانت كافية لأن تدفعه الى مواجهة العملاق بالثقة العارمة ، والقدم الثابتة ، والذراع القويّة . كان لا بد من الايمان بالميثوس ، كان لا بد من ان يكون داود « مسكوناً » بالميثوس . اذاك صار شبه اكيد ، وقد « احرج القدر » هذا الاحراج (معونة الالهة والجهد البشري) ، ان سوف تتّم المعجزة .

ما كان داود ليتجرّأ على لقاء جليات لولا أنه « مسكون » برؤيا « ميثيّة » ـ كم تبدو الايديولوجية السياسية اليوم شبيهة بها وفقيرة ازاءها ، حين ينقصها البعد الديني ـ تربط الأزل بالأبد ، والارض بما فوق الارض ، وآلانيّ العابر بالثابت المطلق ، والانسان بما يتخطّى الانسان ، او يدفع الى تخطّيه . . . وتلك الرؤيا الميثية باقية ، وكم عانى منها الشرق الاوسط في ايامنا هذه ، ولا يزال ، خاصة وان من مثوسها أرض الميعاد ، وان أرض الميعاد في الشرق الاوسط . . . وما عداها فأرض « اليهودي التائه » ، وهذا ميثوس أيضاً .

ما مات الميثوس . انه باق ، نظير ما المأسوية باقية . انه باق حتى في عصرنا الحديث ، عصر العلم ، وقطف اروع ثمراته . باق يتوّج الانتصار العلمي الاشد ،

(1) الكتاب المقدس ، العهد القديم ، سفر صموئيل الأوّل .

ويعطيه معنى . اما سمعنا بعض رجال الفضاء الصاعدين الى القمر او العائدين منه يتلون الصلوات ، ومقاطع من التوراة والانجيل ؟ ولا يهزّن « عقلانيّ » رأسه أسفا ، لأنه اذا كانت احدى الدولتين الجبارتين اليوم قد « خلقت » لنفسها ميثولوجية ماركسية علمانية ، فمن « قصور النظر » ان تتخلّ الدولة الاخرى عن ميثولوجيتها الدينية ، والميثوس « روح الحضارة » و « محدّد اطرها » ، و « ملاكها الحارس » ، وهو وحده يشبع لهفات البشر ، واشتياقاتهم العليا ، وسعيهم الى « الارض الثابتة » ، الى رؤ يا تربط الأزل بالابد ، والنسبي بالمطلق ، والانسان بما يفوق الانسان . . . وهي لو فعلت ، فهل من السهل ان تجد البديل الصالح ؟ وان هي فعلت ولم تسع الى بديل ، فهل من السهل ان « تغير » الانسان ؟ او تغيرّ طبيعة البشر ؟(1) .

والحق أن الانسان الجاحد بالميثوس ، ما كان منه دينيا او ما كان علمانيا ، لا وجود له ، او هو نادر جدا حتى في اشد المجتمعات الحديثة المعاصرة « تاريخية » وعلمانية . او ان بقاءه جاحداً بالميثوس مجاهدة دائمة على نفسه ، وعلى مجتمعه . ويصح ان نسمّيه بـ « القديس العلماني » ، اذ هو دائم المجاهدة حتى يبقى امينا لقناعته في رفض الميثوس ، بينما القداسة الدينية مجاهدة المؤ من على نفسه والعالم حتى يبقى امينا لروح ما يؤ من به من

(1) في راي جورج شتينر ان الماركسية هي الميثولوجية الثالثة التي تأصلت في الوعي الغربي . وانها واحدة من تجليات الايمان الكبرى الثلاثة . . . ويرى ان الميثولوجية الحقيقية للكنيسة التي كانت تحضن الحياة نظير القبة العالية لرتاج غوطي (في الحقبة التي عاش فيها دانتي - الشاعر الايطالي صاحب « الكوميديا الالهية -) لم تعد « المحرك » الوحيد للفكر الغربي . ويرى ان مشكلة المأساة المسيحية ليست ناشئة عن ميثولوجية هرمة لان المسيحية اصلا رؤ يا انتي - مأسوية او لا مأسوية . . . وواضح من كلامه ان الميثولوجيات الثلاث التي تأصلت في الوعي الغربي انما هي اليونانية والمسيحية ثم الماركسية .

وفي كتاب الباحث الفرنسي المعاصر « دني دي روجمون » وعنوانه « مثوس الحب » ان المثوس التي يستهدي بها الانسان الغربي اذا احب ، ويتعاطف معها ويترك لها ان تلون مشاعره انما هي مثوس من نوع « تريستان وايزلت » وهاملت ، والفيلسوف الدنمركي كيركغارد نفسه . . .

واذا نحن قلنا « الميثولوجية الدينية » او « الميثوس العبراني » فلسنا نحمل هاتين الكلمتين - ميثولوجية وميثوس - اكثر من معناهما الاصيل ونعني « الرؤ يا » للكلمة الاولى ، بما تحتمل من عقائد حية في نفوس المؤ منين بها ومن طقوس وشعارات ، ونعني للكلمة الثانية الاختصار الرائع لحقيقة او مبدأ او قضية تفعل فعلها الحي في وجدان المؤ منين بها . . .
راجع في شأن ذلك كله :

Stiner ,G . , La mort de la tragédie ... Pp .234 ,239 : le marxisme est troisième mythologie qui se soit enracinée dans la conscience occidentale ... La - vraie mythologie - de l'Eglise, qui embrassait la vie comme la haute voute d'une nef gothique,. n'est plus l'unique moule de la pensée occidentale ...

Rougemont,Denis de , les mythes de L'amour . paris , Gallimard , NRF , (Idees) , 1961 , - [illegible]roduction - , - Nouvelles métaphores de Tristan - , - Deux princes danois , Kierkegaard et hamlet -

ميثوس . والقداسة ، في كلا الحالين ، امر نادر . . . (1) .

العصر « عصر الفضاء » ، ولكن لا يزال سبعون بالمئة من الاوروبيين ، ابناء ديكارت وهيجل ، يهرعون الى السحرة والمبرجين ، ولا يزال الاميريكيون يتشاءمون بالرقم 13 . ولا يزال الانسان يعلق على ابواب بيوته حدوة حصان ، وفي اعناق اولاده خرزة زرقاء .

حسبنا النظر الى سينما اليوم وهي تعالج مواضيع ميثولوجية في روحها ، مثل العراك بين « البطل » و « الوحش » ، وهي تقدم للجماهير مشاهد مثل « جحيم » المعتقلات والمصانع ، و « نعيم » الطبيعة البكر ، او ابطالا انصاف آلهة مثل « جيمس بوند » ، وقد حلّت فيه روح سلفه « هيراكليس » ، فصار غلاّبا ، لا يقهر . . . وحسبنا النظر الى اقبال الناس ، في باريس ولندن ونيويورك ، على زاوية « الطالع الفلكي » .

وهذا علم النفس الحديث يعتمد في طبّه على الميثوس ، الماء والنار والشجرة ، وميثوس امّنا ـ الارض ، ولعله اقدم عبادات الانسان(2) . وها هو يدعو المريض النفسي الى « النزول » في اعماق نفسه ، عله يلقى « عقدته » ويجهر بها . اليس في هذا ميثوس العماد بالماء ؟ يقول يوحنّا فم الذهب ، وهو من آباء الكنيسة « تمثّل المعمودية الموت والدفن ، والحياة والقيامة . فانه حين يغطّس الرأس في الماء كما في مدفن ، يغرق الانسان ، ويدفن كلّه . وحين يخرج من الماء ، يولد الانسان من جديد . »(3) . وهذا الميثوس نفسه اليس هو « نصرنة » لميثوس قديم ، وهو ان الاله (البعل الكنعاني مثلا) ينزل الى اليمّ ، فيلقى هناك « التنّين » ، او وحش الخواء ، فيصرعه ، ثم يصعد ظافرا ؟ . وحين نقول في رجل حكيم : هذا « عركه الدهر » ، اليس في قولنا ذكرى عراك البطل مع الوحش ، آدوني مع الخنزير ، او مردوخ مع تيامات ، او البعل مع يمّ اله البحر قبل ان يغلبه ويوطّد حكمه في الارض ؟ (4) .

وهذه حروب الانسان العلماني اليوم ، اليست بديلاً عن احتفالات اسلافه الدينية الجماعية ؟ اوليست تلك اخذت الكثير عن هذه ؟ اليس لها « طقوسها » وأزياؤها ، واناشيدها وموسيقاها ؟ . حين تحدّث بعضهم عن سحر الحرب وقوة « تجميعها للجماهير

---

(1) Eliade , M . , Le sacré et le profane . paris , Gallimard - NRF , (Idees) ,1965 , p . 173 : - L'omme areligieux à L'etat pur est un phénomene plutôt rare même dans la plus désacralisée des societés modernes. - .

(2) Ibid . Pp . 170 -181 .

(3) Ibid . P . 113 .

(4) Ibid . P . 113 .

تجميعا هائلاً » أخذ على مدنيتنا المعاصرة ان رجالها يعيشون على انقاض الميثولوجيات القديمة ، وان مجتمعاتها الرافضة ، الناقدة ، المنقسمة على نفسها ، فلا يجمعها « نسق » او « وحدة عضوية » باتت تتشوّق الى الميثوس اذ هو واسطة عقد الحضارة ، ومنسّقها . . . (1) .

كيف « يتقبّل » الناس اليوم بشاعة الحرب ؟ كيف « يتخمّون » من وطأة « وقائعها الرهيبة » عليهم ؟ انهم يفعلون ذلك بـ « الاحتفال » . يتهيّأون لحلولها بالاحتفال ، بالمهرجانات الوطنية ، بالخطب ، بالاغاني الحماسية ، بالاستعراضات العسكرية . ويخوضونها بالاحتفال ، « بالمارشات » العسكرية ، بحمل الاعلام والبيارق ، وانهم يتحمّلون « رعب » نتائجها ، و« مأسويتها » ، وما تخلق من « خواء » ، ـ بالاحتفال النسيق الجميل ، بـ « تكريم » الشهداء ، باضاءة « الشعلة » على قبر الجندي المجهول ، بتعليق الاوسمة على صدور « الابطال » . . . يجعلون بالاحتفال معنى لما لا معنى له ، وجمالا لما لا جمال فيه ، ويربطونه بـ « ازل » الامة ، و« ابدها » في رؤ يا وطنية قومية تجعل للنسبي معنى في المطلق ، وللأمر العابر مكاناً دائماً في تاريخ الأمة الخالدة . . . وانهم يجعلون ، بالاحتفال ، من الحرب ميثوس ، ومن الشهداء ميثوس ، ومن الابطال ميثوس . ويشحنون بهذه الميثوس ذهن الامة ، وكتب التاريخ ، وذاكرة الاجيال الناشئة .

والواقع انه اذا كانت الحرب اشد الاحداث مأسوية ، فلا شيء يطبعها بخاتم الانسان غير الاحتفال ، ولا شيء يجعل لوقائعها الرهيبة معنى غير رفع معاركها وموتاها وابطالها الى مستوى « الميثوس » ، الميثوس الوطني والقومي ، حتى يتألق في رؤ يا وطنية قومية . . .

وان هذا التلازم ، في الحرب ، بين المأسوية والميثوس والاحتفال ، يجعلها « صورة » حية عن المأساة ، حيث تتلازم ايضا المأسوية والميثوس والاحتفال . والواقع ايضا ان اقدم ما وصلنا خبره من ميثوس كان الميثوس الاحتفالي . . .

الميثوس والطقس الاحتفالي :

لا شك في ان اقدم انواع الميثوس في العالم نشأت في حضارات الشرق الاوسط القديمة ، الكنعانية الفنيقية ، والمصرية الفرعونية ، والبابلية او الحضارات التي عرفتها شعوب شواطىء البحر المتوسط الشرقية ، وما بين النهرين ، منذ اربعة آلاف سنة على اقل

---

(1) Caillois, R., L'homme et le sacré. paris, Gallimard, 1953, ch. - La geurre et la fête -.

تقدير . وعلى رأسها المثوس المتعلقة بخلق الكون ، او بالتكوين . وهي مثوس لم تنفصل اصلا عن الطقس الاحتفالي .

اما الطقس الاحتفالي فقائم على تكرار الانسان لعمل او قول كان قد أداهما للمرة الاولى اله او كائن اسمى في « الزمن » الاول ، او الزمن المعاصر للخليقة الاولى ، او لبدء الخليقة . « هكذا فعل الالهة ، هكذا فليفعل البشر » ، يقول مثل هندي قديم ، يختصر معنى الطقس الاحتفالي(1) . ذلك انه ، في روع الانسان القديم ، ليس من عمل مهمّ او خطير (الزواج ، الولادة ، الصيد ، بناء المنازل والهياكل ، الحرب) يكتسب فعاليته ومعناه الا اذا « كّرر عملاً » اول مماثلاً قامت به الالهة في بدء التكوين . هذا معنى « يوم الرب » ، السبت او الاحد في التقليدين العبراني والمسيحي ، اذ هو يوم يستريح فيه الانسان ، نظير « ما استراح الرب في اليوم السابع . . . » . وليس تكرار العمل الالهي او الميثي عمل تقليد او محاكاة ، بل هو عمل اعادة لا للعمل وحده بل للزمن « القدسي » الذي كان قد تمّ فيه ، او هو الغاء للزمن الحاضر العادي ، واستعادة للزمن الاول نفسه . انه زمن احتفالي . وذلك واضح في احتفالات بدء السنة الجديدة ، اذ هي احتفالات « تستعيد » الزمن الاول ، زمن « التكوين » او انتقال الخليقة من « الخواء » الى « الكون النسيق » او « الكوزموس » . . . (2) .

ففي بابل مثلاً كان يقام طقس احتفالي يسمّى « أكيتو » في بدء السنة الجديدة من كل عام . وكان يستمر الاحتفال اثني عشر يوما . وكانت تتلى فصول من « نشيد التكوين » (او « سفر التكوين » البابلي ، واسمه « انوما اليش » اي « لّما ، في العلاء . . . » ، وهما اول كلمتين في النشيد) ، وكانت تواكب تلاوة الفصل عروض درامية ، هي في الواقع طقوس احتفالية ، في هيكل الاله « مردوخ » . والغاية من تلك الطقوس « الغاء الزمن العادي واستعادة الخواء الاول قبل الخلق ، ثم استعادة عمل الخلق او التكوين . . . »(3) . واهم تلك الطقوس هي التالية :

1 ـ اول فصل من الاحتفالات « يمثّل » تمثيلاً درامياً سيطرة وحش الخواء « تيامات » . وفيه تبدو جميع « اشكال » المخلوقات وقد تهاوت من جديد ، شأن ما كانت

---

(1) Eliade ,M . , Le mythe de L'eternel retour . paris , Gallimard , NRF , (Idées) , 1969 , p . 34 .

(2) Ibid . ch . II .

وفي رأينا أن في هذه العودة او الاستعادة المعنى الاصيل لكلمة « العيد » . . . (المؤلف) .

(3) راجع ترجمة ال « انوما اليش » او « لما في العلاء » وهي سفر التكوين البابلي ، الى الفرنسية في :
Labat, R., le poème babylonien de la création. Paris Adrien-Maisonneuve, 1927.

عليه قبل التكوين ، في لجّة الخواء « أبسو » . وكان البابليون ، وقد استعادوا زمن الخواء فعلا ، مما الغى « نسق » العالم ، وجميع النظم العيلية والسياسية والاجتماعية ، ـ كانوا يقتحمون قصر الملك ، فيحقّرونه ، ويطردونه عن عرشه ، ويقيمون مكانه ملكا « كرنفاليا » ، وكان العبيد في الاسر يمثلون دور السادة ، والسادة دور العبيد ، وكانت تقام اعراس جماعية ، وتحل « فوضى الخواء » في كل نظام . . .[1] .

2 ـ ومن بعد يمثلون خلق الكون . وكانت فرقتان من الممثلين تؤديان بواسطة الايماء الحرب الواقعة بين مردوخ وتيامات . وهذا الطقس الاحتفالي ليس في روع البابليّين « تمثيلاً » ، او « احتفالاً بذكرى » ، بل هو « تكرار » للحرب او جعل الحرب تجري مرة اخرى ، من جديد ، فالتمثيل « حضور لها » ولا نيابة عنها . وهذه الحرب التي يقضي فيها مردوخ على تيامات ويخلق « الكوزموس » او الكون النسيق ، ارضا وسماء وماء ، من مزق جسد الوحش ، انما هي « تعود تنشب » من جديد ، ومرة اخرى ، في سنة اخرى ، ينشأ الكون من الخواء . كان يقول اذاك ، او يرتل ، بعض المحتفلين ترتيلا : « وهكذا فليستمّر مردوخ في قهر تيامات ، وفي تقليص عدد ايامه . . . » . فاستعاد بالتالي « الزمن الاول »[2] . اذاك ، وقد انتصر مردوخ ، رب النسق ، يعود كل شيء الى نصابه ، ويأتون بالملك فيستوي على عرشه ، ويقدمون له شعائر الطاعة و« تعود الدنيا سيرتها . . . » .

وليست هذه الاحتفالات في رأس السنة وقفاً على البابليين ، بل نجدها عند الكنعانيين (صراع البعل ويمّ ، وصراع آدوني والخنزير وموته وبعثه في جبيل لبنان) . وفي الزمن نفسه مقتل اوزيريس على يدي اخيه « ست » ثم بعثه في فيضان النيل ، وعند العبرانيين (صراع « يهوه « رب » قوات النور « مع » رهب « رب » قوات الظلام » ، وانتصاره عليه) . . . وفي تلك الاحتفالات جميعا نجد « الطقس الاحتفالي » او العروض الدرامية التي تعيد لا قصة الخلق بل « الخلق نفسه » . . .[3] . . .

ولما كانت تلك الطقوس الاحتفالية المواكبة لميثوس الخلق هي الاقدم عهداً ، فانها بالتالي تثير تساؤلات كثيرة لعل مجرّد طرحها يقرّبنا اكثر فأكثر من روح المسرح عامة ، ومن روح المأساة خاصة :

1 ـ الم تكن هذه الاحتفالات ، حيث يواكب الميثوس طقس احتفالي ، هي الاصل

---

(1) Eliade,M., Le mythe de l'eternel retour...Pp.72,73

(2) Ibid . P . 71

(3) Ibid.P.69.

الاول للمسرح ؟ اليست العودة اليها عودة الى اصول المسرح ؟

2 ـ اليست توحي لنا اول ما توحي بأن من أول أصول المسرح او شروطه ان يواكب الاحتفال (روحاً أو طابعاً) الميثوس (الشخصية المسرحية او الحدث الدرامي) ؟ خاصة وان ما ينعاه الكثيرون على الدراما الحديثة او المسرح الحديث افتقارهما الى الاحتفال (انطونان آرتو) والى الميثوس (نيتشه من قبل وجان فيلار)(1) ؟ .

3 ـ اليست تلك الاحتفالات صادرة عن رؤ يا لمصير الكون ولمصير الانسان ، متكاملة ، تربط ، الكون « بـ « الخواء » او تكشف اقنعة النظام (الكوني والاجتماعي والسياسي) عن وجه المأسوية المتربصة به ابداً ؟

4 ـ اليست تكشف القناع عن وجه المفارقة الكونية والانسانية ، فاذا هناك قران رهيب بين الكون واللاكون ، بين الملك والمهرج ، بين السيد والعبد ، بين ظاهر الحكم الصارم وما يأكله من فوضى ، بين نظام الاسرة وانحلال الاعراس الجماعية ؟ او بكلمة بين مردوخ وتيامات ؟ في « الانوما اليش » ايضا ان مردوخ بعد ان بنى الكون من جسد تيامات (اذن فالكون عالم كون وفساد معاً) عاد وخلق الانسان من دم « كينغو » وهو نوع من شيطان ميثولوجي(2) . اليس معنى ذلك ان في كل انسان شيطاناً ، او وحشاً ، وهي مفارقة الانسان الباقية مهما بلغ من التمدن ، وقد اشارت اليها الديانات ، والنظم الاخلاقية ، وعلم النفس ، حسب طريقة كل منها ؟

5 ـ اليست تنطوي على معنى « الحلول » ، حلول الاله او الوحش او الانسان في من يمثل ادوارهم ، او يصبح هو هي ، فتبطل شخصية الانسان ـ الممثل العادية لتحل محلها شخصية الميثوس ؟

6 ـ اليست تجعل المحتفلين يشتركون في عملية الخواء والخلق ، فاذا بينهم وبين الميثوس تعاطف كليّ ، مرّ بنا انه الشرط الاول للمناخ المأسوي ؟ أليست تلغي « الزمن العادي » لصالح « الزمن الاحتفالي » ؟ .

7 ـ اليست تثير في المحتفلين اقصى انواع الانفعالات ، ومنها الخوف من عودة الخواء ، والرعب من ان « تبطل الدنيا » اذا انهزم مردوخ ، فهم اذا استحضروا امامهم معركة الخواء والنظام ، وعاشوها بكامل وجدانهم ، امتلأوا من المفارقة الكونية والانسانية

---

(1) cfr - Artaud , Antonin , le théâtre et son double . paris , Gallimard , NRF , (Idees) , 1964 .
Vilar , J. De la tradition théâtrale. paris , Gallimard , NRF , (Idees) , 1955 .

(2) راجع اللوحة السادسة من ال « انوما اليش » في : La naissance du monde... P143.

امتلاء ، وتطهّروا هكذا من الانفعال بالانفعال ، من الخوف بالخوف ، او هم سايروا الانفعال حتى اقصى مداه ، فتخلّصوا منه بـ « الكاترسيس » ؟ فاذا هم من بعد « واعون » لمفارقة وضع الكون ، والوضع البشري ، اسفرت لهم المأسوية عن وجهها ، فهم اشد نقاء ، واكثر صفاء ، وابعد ما يكون عن المخادعة ، والمساومة ، متأهبون ابدا لحلول الوقائع الرهيبة ، لعودة وحش الخواء المتربص ابدا بهم وبنظمهم ، لاستفاقة الشيطان في نفوسهم ، واذا وعيهم بالتالي اقرب ما يكون الى الوعي المأسوي ؟ واذا هم يعملون مع مردوخ لختم المأسوية بطابع الانسان ، لبناء النظام من الفوضى ، والانسان من دم الوحش ، على رغم علمهم بأن تيامات لم يمت ، وان « كينغو » ينبض في اعماق الانسان ، وان المأسوية باقية ؟ . . .

لا شك في ان مردوخ ميثوس مأسوي ولا شك في ان احتفالات الاقدمين باحياء ميثوس مردوخ وامثاله احتفالات مأسوية ، وبالتالي لا شك في ان الميثوس المأسوي لا بد ان « يستعاد » او « يستحضر » او يمثل تمثيلاً في جو من الاحتفال . وعظمة المأساة انها وريثة ذلك كله ، وانها « عمل » (ذراما) « درامي قوامه المأسوية وبطله ميثوس مأسوي ، يواكب فيه روح التخطي (او روح الميثوس المأسوي) روح الاحتفال . . .

وما دامت المأسوية باقية ، وما دام في اعماق كل انسان ميثوس مأسوي ، بالقوة غالباً واحياناً بالفعل ، فلا بد اذن من عودة المأساة . . . لكن اذا توافر في وجدان الكاتب المسرحي الوعي المأسوي ، او وعي المأسوية ، فمن اين يأتي بالميثوس المأسوي ؟ لقد كان هذا الامر يسيرا بشكل من الاشكال على المأسويين اليونانيين اذ وجدوا في تراث شعبهم معيناً ثّرا من المثوس المأسوية ، او هم وجدوا في الميثولوجية اليونانية ما يغنيهم عن عناء البحث . اما نحن اليوم ، ابناء القرن العشرين ، شرقيين كنا ام غربيين ، فأين الميثولوجية التي نستقي منها زادنا من المثوس المأسوية ؟ كيف نستهدي الى الميثوس عامة ، والميثوس المأسوي خاصة اذا نحن حلّت بنا « الوقائع الرهيبة » واشعلت فينا الحنين الى كتابة المأساة ؟

الاستهداء الى الميثوس المأسوي :

كيف نستهدي الى الميثوس المأسوي ؟ يفضح طرح هذا السؤال ازمة المأساة الحديثة . ذلك ان الميثولوجيات التي تضطرب في وجدان الانسان اليوم ، قليلا او كثيراً ، انما هي ذات رؤ يا لا مأسوية . الميثولوجية الدينية لا مأسوية اذ حين تؤ من جميعها بالعناية فقد الغت المأسوية ، والميثولوجية العلمية (من مثوسها ابطال العلم والاختراع والاكتشاف ، والكومبيوتر وغزو الفضاء) لا مأسوية ايضاً اذ هي بطبيعتها متفائلة بقدرة

العلم على سيادة العالم والكون ، وبالتالي الغاء المأسويه . والميثولوجية السياسية (الماركسية مثلاً) لا مأسوية اذ هي تؤمن بـ « حتمية » التقدم نحو الافضل دائماً . اذن ما العمل ؟ انعود الى الميثولوجية اليونانية المأسوية ؟

الواقع ان كتاب المآسي الحديثة استقوا مثوسهم من المآسي اليونانية القديمة : « انتيغوني » ، « ميديا » ، « الكترا » ، « اوديب » . قد يغيّرون اسماء المآسي ، لكن الميثوس يبقى يونانيا . « لا يليق الحداد بالكترا » استوحاها الاميركي « اونيل » من « الاورستيا » . كذلك فعل سارتر في « الذباب » . والشاعر ت . س . اليوت في « اجتماع الاسرة »(1) . جان كوكتو ، الشاعر الفرنسي ، استوحى « الآلة الجهنمية » من « اوديب ملكا » . لكنهم كانوا ، في الغالب ، نظير من يضع « الخمر الجديدة في دنان عتيقة » ، ظناً منهم ان ذلك قد يعطيها نكهة الخمر المعتّقة . . . في مسرحية اليوت « اجتماع الاسرة » المستوحاة من « الاورستيا » كان لا بد من ان تلحق « آلهات الندم » بـ « هاري » ، خليفة اورست ، فماذا فعل الشاعر ؟ . . (حين قدّم اسخيلوس مأساته « الاورستيا » وخرجت آلهات الندم للمرة الاولى امام الجمهور ، في اثواب فضفاضة ، واقنعة « مخيفة » ، ارتعب الناس ، فأجهضت نساء حوامل ، وغطّى كثيرون عيونهم بأيديهم ، وقام كثيرون يهربون . وحين كان شيكسبير يأتي بالساحرات والاشباح والجن الى مسرحه ، كانت تسري في الجمهور قشعريرة الخوف والرهبة . في القرن الخامس قبل الميلاد وفي القرن السادس عشر بعده ، في ايام اسخيلوس وشيكسبير ، كان « الجمهور » صاحب« استجابة »رائعة لما يوحى اليه ، اذ كان يؤمن بأن في الارض والفضاء والسحب والمغاور والغابات ، وفي اعماق الليل ـ آلهة وعفاريت واشباحاً . في مسرح اسخيلوس خلائق غير انسية ، مثل « الليل » ، « الثأر » ، « الافريس » . وهذه ليست « اسماء » و « معاني » وحسب ، بل هي كانت ، في روع مواطني الشاعر ، « خلائق » حية تمتّ باسباب كثيرة الى حياتهم اليومية . كان في « ميغارا » هيكل لـ « لّيل » ، وكان لـ « آلهات الندم » هيكل قرب الاكروبول في اثينا . وكان للموتى يوم في العام يعودون فيه الى عالم الناس ، يجولون في الطرقات ، يزعجون الاحياء(2) . وكانت « آتي » ، ابنة زفس الهة « الثأر » ، اذا مسّت بقدميها رأس انسان « اضاع رأسه » .) . . . كيف يأتي اليوت بآلهات الندم الى مسرحه ، اليوم ، والجمهور « عقلاني » ، شكّاك ، ساخر بـ « الغرائب » ، اضاع على مقاعد الدراسة وفي سجلاته التجارية وفي ضجيج المصانع ،

---

(1) راجع تحليلاً لذلك في :

-Steiner , G., lamort de la tragédie ...ch . IX.

(2) Cahiers de la compagnie ... IIè .cahier , Pp. 58 ,59.

مشاعره بـ « القدسي » ، او بالأمر الخارق وأضاع « نعمة » الدهشة نفسها ؟ . . ما فعل اليوت ؟ جعل « هاري » يقول انه يرى من خلال ستائر النافذة « القانصات اللواتي لا ينمن ، ولا يسمحن لي ان انام . . . » ويبدو ان التجربة كانت فاشلة ، بدليل اعتراف اليوت نفسه حين قال « . . . حاولنا جميع الوسائل لتقديم « الآلهات » على المسرح . وضعناها على المسرح نفسه ، فبدت كالزوّار المتطفّلين ، وقد اتوا من حفلة رقص مقنّعة . وضعناها خلف ضوء باهت فبدت وكأنها صورة من افلام « والت ديزني » . . . لم تصر الى « آلهات » يونانية . . . كان فشلها دلالة على فشل محاولة المزاوجة بين « القديم » و « الحديث » . . . »[1] .

قد يكون جمهور اليوت لم يجد في المسرحية « نفسه » ، اولم « يستجب » لها بحكم « ظرف » غير ملائم . ذلك ان المسرح « جمهور » اولا ، او بتعبير ادق فان المأساة لا تحتفظ بمناخها المأسوي الا اذا « تعاطف » المشاهد معها . والتعاطف رهن ظرف نفسي او اجتماعي او سياسي ملائم . التعاطف رهن بالظرف ، شأن ما تكون « النار » رهناً بالطقس ، اذ قد تهب الريح فتساعد على اندلاعها في الغابة ، او يسقط المطر فيطفئها ، او لا يسمح لها بالاندلاع اصلاً . . . في ابان الاحتلال النازي لفرنسا كتب المسرحي الفرنسي «آنوي» مسرحية « انتيغوني » مستوحاة من « انتيغوني » سوفوكليس . زاوج فيها بين القديم والحديث مزاوجة ناجحة . ذلك ان الظرف التاريخي ساعد على « اندلاع » التعاطف ، فأقبل الفرنسيون ينفسون عن كبتهم ، وتبلغ بهم انفعالات الغضب والاشمئزاز مبلغها وهم يستمعون الى البطلة تنقضّ بالتقريع والهزء على المستبد « كريون » ، وكأنها نابت عنهم في الانقضاض بهما على الزعيم النازي ورجاله[2] . . ايقول مشكّك ان ذلك كان نجاحا فريداً يعود الفضل فيه الى براعة الشاعر وملائمة الظروف معاً ، والى عودة المأسوية ، او الوعي المأسوي ، حين حلّت وقائع الاحتلال الرهيبة ؟ ذلك صحيح ، ولكنه حجة لإمكانية « عودة المأساة » ، او كتابة مأساة حديثة ، وليس حجة عليها . وصحيح ايضاً القول ان « التحفة » الادبية لا تتألق بكامل روعتها في وجدان الناس الا في الظرف التاريخي الذي « انبثقت » فيه من وجدان الفنّان ، او في ظرف من بعد يشبه الاول . أندعي اليوم مثلاً بأننا ننفعل بمغامرات « اوليس » ، او برحلات السندباد البحري ، نظير ما كان ينفعل بها الذين عاصروا ولادتها ؟ لا بالطبع . ولكن ذلك لا يمنع من ان تبقى « الاوذيسّة » ملحمة رائعة ، ومن ان تبقى « الف ليلة وليلة » اثراً رائعاً ، ومن ان تبقى « انتيغوني » آنوي مأساة ، وبطلتها ميثوس مأسويا . . .

Steiner ,G., La mort de la tragédie ... Pp. 237,238. (1)

Ibid. ch. IX. (2)

اذن لا مانع من ان نستوحي الميثوس المأسوي من الميثولوجية اليونانية واذا بقي عملنا « مجازفة » ، (اذ قد يلائم الظرف وتحدث الاعجوبة ، و « يهتف قلب الجمهور » للميثوس القديم العائد ، او لا) ، فلنعلم ان كل صنيع فنّي ، وكل عمل ادبي مجازفة . ومن يعلم ، فقد « تهب الريح ، وتندلع النار في الغابة » ، على غير انتظار . فلنحاول . . .

ام نحن ايضاً نستهدي الى الميثوس المأسوي في تراثنا ؟ ذلك عمل ضروري . لكن أين نجده ؟ لا شك ان في تاريخنا البعيد والقريب « ابطالا » يصح ان نستوحي منهم الميثوس المأسوي ، واحداثاً يصح ان نتصوّر من خلالها او نخلق منها الميثوس المأسوي . ذلك ما فعل سعيد عقل حين نظم « قدموس » ، ولا شك في ان كثيرين من شبابنا فتنوا بها ، وتعاطفوا مع بطلها ، وان كان ذلك تمّ عن طريق القراءة ، لا « التمثيل » .

وعلينا دون شك ان نستهدي الى الميثوس المأسوي في تراثنا الشعبي الحيّ ، في قصصنا الشعبي ، في الحكايات (سواء كان لها اصل تاريخي ام لا) التي يرويها الجدود والآباء ، ومنها الكثير في اخبار المجاعة التي حلّت بجبل لبنان مثلا في عشرينيات هذا القرن . . . من مثل ذلك نروي ما قرأنا في كتابين « غربيّين » عن « حدثين » مأسويين ، كلاهما صالح لأن يستوحى منه ميثوس مأسوي جدير بأن تنسج حوله مأساة . . .

1 ـ قبيل الحرب العالمية الثانية اتيح لكاتب رومانيّ ان يسجّل اغنية شعبية فولكلورية ، في قرية رومانية . تروي الاغنية قصة حب مأسوي ، وهي ان خطّيبا شابا « سحرته » احدى جنّيات الجبل ، ودفعتها الغيرة الى رميه من على صخرة عالية ، فلقي حتفه ، اياماً قبل موعد الزفاف . وفي اليوم التالي مرّ رعيان فشاهدوا جثة الشاب ، وعرفوه ، فحملوها الى قريته . وجاءت خطيبته ترثيه في مناحة مؤثرة . . . وسأل الكاتب الروماني عن الاغنية ، فقيل له انها تروي قصة قديمة جداً حدثت من « زمان بعيد » . ولكنه تحرّى الحقيقة ، فعلم ان القصة حدثت فعلاً منذ « اربعين سنة » ، لا اكثر . ثم اتيح له ان يلتقي بالخطيبة ، بطلة الاغنية نفسها ، وكانت لا تزال حيّة ترزق . وروت له القصة الحقيقية ، وهي ان خطيبها زلّت به القدم ، ذات مساء ، فسقط عن صخرة ، ولم يمت في الحال ، بل شرع يستغيث ، فخفّ لنجدته جبليّون ، وحملوه الى قريته حيث ما لبث ان لفظ النفس الاخير . وفي اثناء الدفن قامت خطيبته ، ونساء القرية ، ينحن عليه او « يندبنه » حسب التقليد الدارج . . . « وهكذا فقد كانت بضع سنوات كافية لسلخ الحقيقة التاريخية عن الحادث ، وتحويله الى حكاية اسطورية ، على رغم بقاء الشاهد

الرئيسي حيّا . . . »[1] . ولما لفت الكاتب بعض اهل القرية الى ما تقول الخطيبة ، قالوا ان « العجوز » نسيت ما حدث ، وان الالـم افقدهـا الكثـير من رشدهـا . . . تعلّقـوا بالميثوس ، ونسوا ، هم ، القصة الحقيقية . ولعلّهم على حقّ ، فان رفـع الحـادث الى مستوى الميثوس ، والتعبير عنه بعمل شعري غنائي رائع ، « طهّره » من عبثه « الفجّ » ومن « لا معناه » ، واعطاه معنى«مقبـولاً»،وجمـالاً . صار الميثـوس اشـد انطـواء على « الحقيقة » من الحادث ، واشد اسرا ، صار كشفاً (او اختصـار رائعـاً) عن « مصـير مأسوي » . . . .

وكم نسمـع من حكايات قريبة من هذا . وكم احـداث وقعـت في قرانـا ومدننـا ومنازلنا ، ثـم مرّ عليها فترة من الزمن ، خلعت عليها رداء الميثوس المأسـوي . ولعلّهـا بالتالي صالحة لأن ننسج حولها « مأساة » . . .

2 ـ يروي « شتينر » في آخر فصل من كتابـه « مـوت المأسـاة » القصـة التـالية ، ويقدّمها مثلا على ان « المسرح المأسوي يمكن ان يولد من جديد » . يقـول ما معنـاه : « كنت مسافراً في قطار عبر جنوب بولـونيا . ورأيت طلـلا متهدّمـاً فوق ربـوة عالية . فأخبرني رجل بولوني ، كان معي في نفس المقطـورة ، ان هذا طلل دير كان الالمان قد حوّلوه الى معتقل للضباط الروس الاسرى.. وفي السنـة ألأخـيرة من الحـرب (العـالمية الثانية) ، فيما كانت قوات الالمان في الشمال قد اخذت في التراجع ، لم تعد المؤ ونة تصل الى المعتقل . وصارت كلاب الحراسة خطرة ، فأفلتها الحـراس الألمان على المعتقلـين ، فأكلت منهم بعض رجال . وهرب الحراس من بعد ، تاركين باب السجن مقفلا . فقتل اثنان من المعتقلين رفاقهم ، واكلاهم . . . واخيراً وصلـت القـوات الـروسية . وقـدّم الوافدون للرجلين وجبة طعـام ، ثم اطلقـوا عليهما النـار ، خشية ان يعـرف بخبـرهما الجنود ، ويروا ما آل اليه ضباطهم من قباحة . وبعد ذلك ، احرق الدير ، حتى صار طللا . . . »[2] .

يخلص الكاتب من القصة الى القول ان الله تعب من قساوة الانسان ، ولا يمكنه التعرف على « صورته في مرآة الخليقة » . وانه « ترك العالـم » . وان المأساة ماتت ما دام ان « ظل الله لـم يعد يسقط علينا ، نظير ما كان يسقط على اغاممنون . . . » . والواقع ان المأساة تبدأ حين « يتخلّ » الله عن الانسان . ترك الله للانسان يسمّيه تعبير دارج عندنا « التخلّي »[3] . اذا سمع الناس عندنا ان كارثة حلّت بانسان ، وهو لا يستحقّها ، فعمي

(1) Eliade, M., Le mythe de L'éternel retour ... Pp. 60 ,61.

(2) Steiner ,G., La mort de la tragédie ...Pp .252,253.

(3) راجع في المعنى نفسه الفصل الثامن : « انسحاب الله . » .

بصره ولم يقدر على تجنّبها ، او هي كانت ، كما يقال ايضاً ، « اكبر منه » ، قالوا « هذه ساعة التخلّي . نجّانا الله من ساعة التخلّي » . . « ساعة التخلي » ، في ما تحرّك من رعب قائلها ، اختصار عامّي رائع « للمأساة » . . . يقول « لوكاتش » في فصل له عن « ميتافيزيقية المأساة » ما يلي « اذا رأينا الله وسمعناه ، تخطّينا المأساة . فان المأساة « لعب » بين الانسان ومصيره . ودور الله فيها انه المشاهد . عيناه فقط تستقران على الممثلين . . . »(1) . اذا جعل اله المأساة عينيه على الانسان جعله يخلع عن حقيقة نفسه ، وحقيقة العالم ، البراقع الخادعة ، ودعاه الى « المصداقية » ، الى ان يكون اولا يكون في عالم كل ما فيه « واضح غامض ، عدم ووجود ، كون وفساد » . وذكّره دائماً ، شأن ما يفعل « الضمير الحيّ » ، بأنه لا يقدر على ان يسلك في عالم « الممكن » ، عالم « البين البين » ، وان الحياة الحياة الحق الوحيدة اللائقة به انما هي حياة « الجوهر المطلق » ، حين تلتقي النفس بجوهرها الانقى ، تحت بصر الله الغائب الحاضر . . . اذاك ، في ساعة التخلّي ، تحت بصر الله « المشاهد الاخرس » ، ينشأ « الميثوس المأسوي » ، سافر الوجه ، ساعياً الى الالتقاء بجوهره ، الى استمداد القوة من ضعفه ، وكرامة الانسان من اعماق مذلّته ، الى طبع العالم بخاتم الانسان . اما عينا الله فهما « النداء الى التخطّي » ، نداء المطلق ، نداء الصفاء المأسوي . . . اذن فان « الله يتخلّى » ، ينسحب ، لكن تبقى عيناه على الانسان ، او الميثوس المأسوي .

في الحدث المأسوي الذي سقط فيه الخطيب عن الصخرة قبيل زفافه ، وفي الحدث المأسوي الذي جعل الانسان « يأكل » الانسان ، يجب الترصّد للميثوس المأسوي . كيف تراه سوف يطلع على وجدان الشاعر والفنان والمسرحي ؟ لا نعلم . وليس ذلك شأننا . ذلك ان عملية الخلق الادبي « لا منطق لها » ، إنها سر « عبقرية الخلاّقين » . . .

ونتساءل « اليس في تاريخنا ما يشبه هذين الحدثين ؟ » سذاجة السؤال جواب عنه(2) . وليسمح لنا باختصار حدث مأسوي نشأت الوالدة عليه ؛ ففي ايام الحرب العالمية الاولى وكان خالنا في مطلع الشباب ، زوجا وله ولد رضيع ، في بلدة بقاعية كانت تابعة اذاك لولاية الشام العثمانية ، ـ عرف انه « مطلوب » للسفر الى الاناضول للالتحاق بالجيش العثماني المحارب . وكان الذاهب قسرا الى هناك ، للحرب في سبيل « قضية » ليست قضيته ، فيما كان يسمّى بـ « السفربرلك » ، يعرف انه « ذهاب دون رجعة » او هو ، حسب التعبير التركي الرهيب اذاك ، « غيتّي غالمدي » . ولما حاول الهرب الى جبل

CFr. Goldmann,L., Le dieu caché .paris, Gallimard, NRF, 1955,ch.II, -La vision tragique:Dieu » (1)

(2) كتبت هذا الكلام قبيل نشوب الاحداث البالغة المأسوية في لبنان ، منذ سنة 1975 .

لبنان نصحه نسيب له بالبقاء قرب اسرته ، واعداً بالحؤ ول دون سفره ، بـ « نفوذه » وماله . وذات ليل ، امسك الجند به ، واخذوه الى محطة القطار في معلقة زحلة ، ولحقت به امه (جدّتنا) ، ولما ادركته باكية نائحة وحاولت وداعه ، سار القطار ، وسقطت الى جانبه . . . وراح لا نعلم الى اين ، بالضبط ، وانقطعت اخباره ، ولم يعد . . . ودخل في وجداننا «ميثوس» حيّاً، طالما لمحناه يتلألأ في دموع الوالدة ، ولا نزال . وتلك « نقطة » من بحر ما عاناه جدودنا وآباؤ نا في الحربين العالميتين . وتلك كانت « ساعة التخلّي » . وكم تمنّى اطفالنا ، دون شك ، منذ ربع قرن أو يزيد ، وهم يستمعون الى مثل تلك القصة ، لو انهم كانوا ، في اثناء حدوثها ، ذوي شباب او سلطة او ثروة ، اذن لكانوا رفعوا سيف النقمة ، و « تخطّوا » الظلم ، وحاولوا قسر المحتل على العدل ، ولو « استشهدوا » دون ذلك . . . حلم اطفال ، حلم مراهقين ، حلم شباب يتوق الى « التخطّي » ، ويأبى المساومة . او حلم « ميثوس مأسوي » ينبض في اعماق النفوس الغضّة ، والقلوب النقية . الا ينبض في اعماق الانسان هذا الميثوس ؟ اليس في ذلك « سر » تعاطفنا مع الميثوس المأسوي ؟ أليس الشعر « استعادة » احلام الطفولة ومطلع الشباب ؟ اليست المأساة عودة بالانسان الى « الزمان » الاول يستحضر الآلهة ، والملائكة والابطال والعفاريت ، يشاركهم في الهدم والبناء ، والخواء والكون ؟ اليس الزمن الاول في طفولة الانسانية مثيل الزمن الاول في طفولة الانسان ؟ اليس هو زمن « البراءة الاولى » حيث يعيش « الانسان ـ الطفل » في المطلق ، في المصداقية مع النفس ، في جهل الرياء ، في زمن الوجه السافر ، و « القلب المفتوح » ، واتفاق الظاهر والباطن ، والارادة والعمل ، والفعل والقول ، والنخوة ، والتضحية ؟ . اليست تلك جميعا صفات بطل المأساة ، او الميثوس المأسوي ؟ اذن فما يمنع ان نبحث عن الميثوس المأسوي في نفوسنا ؟ ما يمنع ان نستهدي اليه في ما بقي فينا من « طفولة » ، من « شعر » ، في « قدس اقداس » نفوسنا حيث تتألق مهما انحط الانسان ، او « بفضل » انحطاطه ، كرامته الحميمة الباقية التي لم يسمح للعالم ولا للناس ولا للأقدار نفسها ان تمسّها ، او تعبث بها ، او تغضّ منها . . .

كيف نترصّد للميثوس المأسوي ، وكيف نستهدي اليه في وجداننا ونحن نستمع الى قصة « الخطيب » و « المعتقل » و « الخال » ؟ نستهدي اليه من خلال انفعالنا ، من خلال رفضنا للعبث في الاولى ، لهمجية الانسان في الثانية ، للقهر والظلم في الثالثة . اذ نحن ، في لقاء المأسوية ، نلعب بشكل من الاشكال دور بطل مأسوي « بالقوة » ، ان لم يكن « بالفعل » . نتحرّق لأن « يتاح » لنا ان نقول كذا ، او نفعل كيت ، لأن نتخطّى ، لأن « نضحّي » . ومن نار هذا التحرّق قد يولد البطل المأسوي . اليس الميثوس المأسوي ابن النار التي تتأكل الانسانية ، نار الحق والعدل والمطلق والبطولة ؟ ولعل الشرقي أحوج

من الغربي الى الميثوس المأسوي ، لأن الفن غالباً ما يكون من « نسيج الاحلام » ، اي « تحقيقاً » في الفن لما لا نحققه في الواقع ، او جرأة في الكتاب على ما لا نجروء عليه في الحياة . الم نر « ساحر الكهوف » ، الفنان الاول ، وراقص الذيثير مفوس ، والممثل من بعد ، يسعون جميعاً الى « المصداقية » ، الى الالتقاء بالذات ، وحقيقة العالم ، دون اقنعة ؟ اليس ذلك السعي ما يجعل « الزار » و « العاشوراء » باقيين حتى اليوم في شرقنا الاوسط ؟ او من اهم الاسباب التي تجعلهما باقيين ؟

وما يمنع ايضاً ان نستهدي الى الميثوس المأسوي في مجرى الحياة اليومية ؟ اليس في حياة كل يوم معاناة لمأسوية ما ؟ اليس يتحرق الانسان الى « المصداقية » مع النفس والآخرين اذا هو عانى حياة زوجية « صعبة » تجعله يتنازل عن الكثير من «حقه » في سبيل الزوجة والاولاد ، او عما هو مقتنع بأنه حق ، وعدل ؟ اليس يتحرق الى المصداقية في حياته العملية ، في اضطراره لمسايرة الظروف ، والرئيس ، والزميل ، والشريك ، فيما هو يشعر بأنهم جميعاً « فرضتهم عليه الظروف » ، فما اختارهم بارادة حرة ؟ اليس هو يتحرق الى المصداقية في نظام الدولة السياسي اذا هو حدّ من طموحه ، او من حريته الشخصية ، او جعل امور الدولة في ايدي « حاكم مطلق » او « حزب اوحد » او في ايدي « العسكريّين » ، والمغامرين ، والتجار ، والساسة المكيافليّين ؟ الا يصبح الميثوس المأسوي اذاك مطلباً نفسياً ، ومحطّ اشتياق ؟

واننّا لنتساءل « لما كان الميثوس المأسوي مطلباً نفسياً ، (ولما كانت المأسوية باقية) ، فهل نجده في المسرح العالمي الحديث ، او المعروف عالميّاً ؟ وكيف نجده ، وبأية حال ؟ » اذ لعلنا لو وجدناه انتفعنا به في حركة استهدائنا للميثوس المأسوي الصالح لمسرحنا .

الواقع ان آخر ما عرفنا من مسرح اوروبّي طارت له شهرة عالمية ، انما هو مسرح مأسوي . ونعني بذلك مسرح الكاتبين بالفرنسية المعاصرين ، البولوني ايونسكو والارلندي بيكيت . وانه لمسرح مأسوي ، قوامه المأسوية في ما يعاني انسان اليوم من « عبث » و « لا معقول » (في تعبير نيتشه أنهّما « اللامفهوم » و « اللامشروح ») في وجوده ومصيره ، ومصير المجتمع الانساني . لكن الميثوس المأسوي فيه ، او الشخصية المسرحية الاساسية ، على غير النحو « الدينامي » للبطل الذي ألفناه في المأساة اليونانية . انه غارق في المأسوية اليومية ، الساحقة ، يكتفي بمعاناتها ، والتأمل فيها ، ولا يدعي القدرة على تبديلها . وهذا ما جعل النقاد يسمّونه « انتي ـ بطل » ، او نقيض البطل(1) . وذلك ما نراه في أشهر مسرحية من هذا النوع المأسوي ، وهي مسرحية « بانتظار غودو » لبيكيت(2) .

(1) Lalande, B.,En attendant Godot de Beckett .paris, Hatier,1970, - Introduction »

(2) في المرجع السابق تجد نص المسرحية مع تحليل لها .

هذه مسرحية مأسوية ، وليست مأساة ، اذ هي تقدم لنا الميثوس المأسوي الأنتي - بطل في «متسكع » ، او « كلوشار » . والكلوشار ، وهو علامة مميّزة في باريس مثلاً ، هو من انقطع عن الحياة العيليّة والاجتماعية والسياسية ، وتنازل عن كل مجد وكل طموح ، وكل «مركز » اجتماعي ، ساعياً في عزلته الى ان يكون هو هو ، صادقاً مع نفسه ، متخطّياً جميع الاعتبارات ، ساعياً الى ان « يكون » ، بأقصى ما يمكن من حرية . لقد خرج عن حياة المساومة والمسايرة ، والتقى بذاته . واكتفى بذلك . وحرص عليه . وهذا شأن «فلاديمير » و « استراجون » في مسرحية بيكيت المذكورة اعلاه . اول ما نسمع من استراجون قوله « لا نقدر ان نعمل شيئاً . . . ويجيبه فلاديمير : بدأت أؤمن بذلك . . . » وهما من بعد لا يفعلان شيئاً غير الانتظار . انهما عكس اورست مثلاً ، واقرب ما يكون لشهريار توفيق الحكيم . وهما بالتالي يمثلان جانباً عميقاً من شخصية الانسان ، اذ يرقد في اعماق كل منا « كلوشار » ، يفيق خاصة في فترات « التعب الشديد » و « اليأس » ، والشعور بلا معنى الحياة ، ولا معقولها ، و « تفاهة » البشر ، او خيانتهم ، او اكتشاف امر خطر وهو انه « لا جدوى » من محاولة اصلاحهم ، او كسب حبّهم ، مهما بذلنا في سبيلهم ، ـ اذن فما نفع التعب ؟ لنتسكّع مع فلاديمير ، قائلين « لا نقدر ان نعمل شيئاً . . . » . وهكذا فاننا نتعاطف مع الّلابطل المأسوي ، واذا ضحكنا منه ، فان ضحكنا ليس دليل التعالي عنه ، بل هو ضحك حنان ما ، نشعر انه اولا ضحك من انفسنا . اصبح فلاديمير لا « هنا » ولا « هناك » بل « فينا » ، واصبح لا من الأمس ولا من الغد بل من حاضر ما نعاني من مأسوية العيش اليومي . اصبح ابن اللحظة التي نعرفها في غمرة العيش من حين الى حين لما يلمّ بنا صفاء وعي يجعلنا نفاجىء انفسنا في غمرة عمل او مشادة او تفكير ، فنتساءل « هل هذا نحن » فعلاً ؟ هل هذا ما نؤمن به فعلاً ؟ هل يصدر ما نعمله او ما نقوله عن حقيقة ذواتنا ، ومشاعرنا ، ام هو « ظل » صادر عن « ظل » ، وتمثيل يؤديه ممثّلون ؟ وبالتالي فـ « ما نفع التعب » ؟ لماذا لا ننقطع عمّا نحن فيه من عبث ، و«نتسكّع » ، نظير ما فعل فلاديمير واستراجون ؟ » . . . أليس هذا التسكّع صورة علمانية عمّا كان عليه « التصوّف » او « التنسك الديني » ؟ . لكنه صورة لا ديناميّة ، على النقيض من البطل المأسوي « الهجومي » بطبعه . او هو ميثوس مأسوي في ما يعاني ويتخطّى من عالم المساومة والبين بين ، ولكنه لا مأسوي حين يكتفي بالمعاناة ، ولا « يعمل شيئاً » . انه البطل الناقص ، او « كاريكاتور » البطل . وهذا ما يجعله « مضحكاً » ، وهذا ما جعل ايونسكو يسمّي بعض مسرحياته « فارس مأسوي »[1] .

---

(1) راجع ما يقول ايونكسو نفسه حول ذلك في كتابه :

Ionesco ,E., Notes et contre- notes .paris, Gallimard, NRF,(Idées), Pp. 47-72.

يقول باحث معاصر في ذلك ما يلي : « منذ مئتي سنة وهم (كتاب المسرح) يشرحون لنا من نحن ، ومن يجب ان نكون ،من « ديدرو » الى سارتر ، مروراً بـ « ابسن » و «بريخت» ، ـ والمسرح يطفح بعلم النفس ، والايديولوجيّة ، والاخلاق . وهاهم فجأة (بيكيت وأمثاله) «يمثّلوننا» . تعود الاحجية الى الظهور اخيراً . ومعها تعلن المأساة عن نفسها . . . (1) . . .

ولا يعني « اعلان المأساة عن نفسها » انها عادت فعلاً ، بل ان المسرحية المأسوية إيذان بعودة المأساة ، والميثوس الـ « أنتي بطل » ايذان بعودة الميثوس المأسوي البطل . . . كيف ؟ بأي شكل من الاشكال ؟ متى ؟ . وهذه اسئلة نتركها مطروحة ايضاً . . . والجواب عنها ليس في حوزة النقاد ، والباحثين ، بل في المأساة « الممكنة » التي قد تطلع من أيدي الخلّاقين . . .

(1) Domenach,G.-M., Le retour du tragique . paris, Seuil, 1967 ,Pp.259-260

الخاتمة

اذا كان طير الفلسفة ، كما يقول هيجل ، لا يغرد الا في الليل ، فمتى يغرد ، في حياة الشعوب ، طير المأساة ؟

لعلنا نجد الجواب عند هيجل نفسه فهو يعتبر ان الفرد اذا هو استقل عن الجماعة ، فكرا وعملا ومصيراً ، واذا حدث في ذاته انفصام بين الارادة والعاطفة ، فان الشعر الملحمي اذاك يتخلّ عن مكانه للشعر الغنائي من جهة ، وللشعر الدرامي من جهة اخرى . . . (1) . واذا نحن تذكرنا ان المأساة هي ارقى انواع الشعر الدرامي ، ادركنا ان لا بد من ان تتهيّأ للمأساة ظروف مؤاتية من حضارة راقية يقاس رقيها بمقدار ما تتيح للفرد ان تنمو شخصيته نمواً حراً . وفي الواقع فان النفحة المأسوية قد تتجلى في كل ظرف ، وفي كل نوع ادبي ، من الملحمة الى القصيدة الغنائية ، ولكن عرضاً او لمحات(2) . اما المأساة نفسها فانها تتجلى عادة في ازمنة تنعم فيها الامة باستقرار وهدوء نسبيّين ، شأن ما كان عليه اليونان في القرن الخامس قبل الميلاد وكانوا خارجين منتصرين من حروبهم على الفرس(3) وشأن ما كان عليه الانكليز في حكم اليزابيت ، ايام شكسبير ، وشأن ما كان عليه الفرنسيون في القرن السابع عشر ، تحت حكم لويس الرابع عشر . واذا كان هذا الامر غريباً فمن الثابت ان الظروف التاريخية المأسوية ليست ظروفاً مؤاتية للمسرح عامة ، ولا للمأساة بشكل خاص(4) . وهذه المفارقة من اسرار الفن ، ولعل سببها ان الفن تعويض في

(1) Hegel, Esthétique, La poésie, paris, Aubier- Montaigne :1965,p.140.

(2) املنا ، والاحداث المأسوية تتعاقب على بلادنا ، ان تنفح المأسوية في ما نصنع من سينما فتطهرها من الواقعية الغليظة والغنائية التافهة ، وفي ما نصنع من شعر ورسم ونحت فتطهرهـا من تقليد شعر الغرب ورسم الغرب ونحته ، وفي ما نصنع من رقص فتطهره من الدوران في حلقة الفولكلورية الرتيبة ، وفي ما نصنع من موسيقى فتريحنا من الطنين والرنين ، واثارة الطرب السهل ، وتحمل الينا اصداء عالم ينهار وعالم ينهض ، . . . ونرى ان العودة الى تراثنا المأسوي ، بعد ما عاناه لبنان والعالم العربي في الزمان الحديث ، صارت ضرورة ملحة علها تمحو من وجداننا الشعور ب « الخيانة » ، بال « هامشية » ، ب « التطفل » على الحضارة العالمية . . .

(3) استمرت حروب اليونان والفرس من سنة 490 حتى سنة 448 ق . م . وقد هزم اليونان الفرس في موقعتين فاصلتين هما حرب الماراتون (490) ، وحرب سلامين البحرية (480) . ومن المعروف ان اسخيلوس حارب في الماراتون ، وحارب من بعد في سلامين .

(4) راجع ما دار حول هذا الشأن في الفصل الاول من الدراسة تحت عنوان « ديونيزوس والمسرح » .

الخيال عمّا لسنا نجده في الواقع او هو اعادة اعتبار للواقع من وجهة نظر غريبة عنه ، او مناقضة له ، تجعلنا نحسن تقويمه ، او نستعيد ما افقدنا التكرار من شعور حي بما تمنحنا الحياة الهانئة او الهادئة . في هذا المعنى يقول المسرحي الفرنسي جان جيرودو ان الرجل البورجوازي « يمضغ » بلذة فن المأساة وهو جالس في الصالة على مقعد مريح . »(1) . في اثينا اسخيلوس وسوفوكليس كان العبيد وحدهم يشتغلون ، وفي فرنسا راسين كان النبلاء عاطلين عن العمل .

اذا صح اعتبار ذلك قاعدة عامة ، فهل نعتبر الازمنة التي تمر بها بلداننا أزمنة صالحة للمأساة ؟ ان الجواب عن هذا السؤ ال ليس من شأننا فنتركه لذوي العلم السياسي او الاقتصادي او النفسي . لكن ذلك السؤ ال بالتأكيد لم يطرح مثله المأسويون اليونانيون الثلاثة على انفسهم . او انهم لو طرحوه فرضاً فان جوابهم عنه كان ما خلقوا من مآس ، كان جوابهم التحفة او المأساة . والتحفة الفنية او الادبية ، ومن شروطها اقتران الظرف المناسب بالفن المناسب ، والشكل بالروح ، وعناصر التعبير بالرؤ يا ـ لا منطق لها ، ولا وصول اليها بالبحث والتنقيب وحدهما . انها انبثاق طبيعي ، تلقائي الى حد كبير ، من وعي الفنان وتفاعله مع محيطه ، او معاناته لرؤ يا تتوج ما يعانيه معه ابناء عصره ، او على الاقل نخبتهم . وهذا « الانبثاق » وحده جدير بأن يعطينا المأساة متى توافرت في وجدان الفنان وفي محيطه الرؤ يا المأسوية الحارة الدينامية . . .

بعد ما عانى ابناء الشرق الاوسط الحديث ، ولنقل ما عانى كتابه وشعراؤ ه اذا كانوا فعلاً ضمير أممهم ، ـ من وقائع رهيبة القتهم وجهاً لوجه امام المأسوية ، وخاصة اللبنانيون ، لا بد من « الترصد » لانبثاق التحفة ، لانبثاق المأساة . ان السكينة التي عرفها اليونانيّون في ايام اسخيلوس وسوفوكليس حلت بعد خروجهم من حروبهم على الفرس ، وتلك التي عرفها مواطنو شيكسبير حلت بعد «حرب الوردتين » ، وتلك التي نعمت بها فرنسا راسين حلت بعد حرب « الفروند » .

ولكن اذا كان لا وصول الى صناعة المأساة بالبحث والتنقيب وحدهما ، فانهما دون شك يمهّدان السبيل السويّ اليها . وهذا ما حاولنا القيام به في كتابنا هذا .

لقد حاولنا اولاً ان نفهم المأساة اليونانية ، وهي الأصل والمثال ومرتكز الفلسفة المأسوية ، فهما سليماً ، فعرضنا لنشأتها عن الاحتفالات المأسوية السابقة ، احتفالات الذيثيرمفوس والمأتم المأسوي ، وحلّلنا هذين النوعين من الاحتفالات ، وزيادة في

(1) Giraudoux, G., Littérature. paris, Grasset, 1947

استطلاع حقيقتها أجرينا مقارنة بينهما وبين احتفالين شبيهين بهما ما زال يمارسهما بعض ابناء العالم العربي ، وهما الزار المصري والعاشوراء لدى الشيعة في جنوب لبنان . وفي نطاق هذا التلخيص الختامي لكتابنا نقترح ، على ضوء ما مر بنا خاصةً في فصليها الاولين حول الاحتفالات المأسوية المذكورة ، نقترح التحديد التالي للاحتفال المأسوي :

« يقوم الاحتفال المأسوي على رقص وغناء وموسيقى يستدرج بواسطتها المحتفلون (الخورص ، الحلقة) كائنات او ارواحاً مثيرة (الآلهة ، العفاريت ، ارواح الابطال ممّن قاسوا آلاما عظيمة ، الطوطم . . .) او مشاعر مقلقة (الخوف ، الرحمة ، المقاساة . . .) الى الحلول فيهم ، حتى اذا بلغت فيهم هذه المشاعر تمامها ، او حلّت فيهم تلك الكائنات او الارواح ، كلا في كل ، فـ « توحدوا » بها ، ـ شعروا من بعد بانفراج عميق . . . »

وعرضنا من بعد للمأساة اليونانية نفسها فحللنا ما ورثت عن الاحتفالات المأسوية من امور يصح جمعها في امرين جوهريين هما روح التخطي وروح الاحتفال وذلك في الفصل الثالث من الكتاب . وعلى ضوء ما ورثت المأساة عن الاحتفالات تلك وما ابتكر شعراء المآسي اسخيلوس وسوفوكليس واوريبيد ، نقترح التحديد التالي للمأساة اليونانية خاصة وللمأساة عامة ، وهو تحديد يلخص جميع أمور المأساة كما حلّلناها خاصةً في الفصل المذكور ، فنقول :

« المأساة مسرحية يبلغ كل عنصر فيها تمامه ، فيتوحّد فيها ، كلا في كلّ ، البطل بمصيره ، ومصيره بطبعه وقناعته الذاتية ، وروح التخطي (تخطي البطل لروح المساومة والحل الوسط والـ « بين بين ») بروح الاحتفال ، والشعر بالعمل ، والزمن بالحدث ، والحدث بالاسلوب ، والنقيض بنقيضه في حقيقة واحدة (المفارقة) ،والمشاهد بالبطل (التعاطف) ، ـ مما يبعث في المشاهد من بعد انفراجاً عميقاً (كاثرسيس) . . .

وزيادة في فهم المأساة ، ودفعاً للالتباس الحاصل في اذهان كثيرين من مثقفينا بين المأساة والدراما ، فقد تناولنا بالبحث كيف حصل الانفصام بين المأساة وما ورثت عن الاحتفالات المأسوية اي روح التخطي وروح الاحتفال ، بدءاً بسوفوكليس الذي شدد على روح التخطي على حساب روح الاحتفال ، وانتهاء باوريبيد الذي اصبح معه روح الاحتفال ، والقيم عليه الخورص ، عرضاً على هامش المأساة ، بعد ان كنا قد رأينا الروحين المذكورين يتواكبان متكاتفين في مسرح ابي المأساة اسخيلوس . وكان ذلك في الفصل الرابع من الدراسة ، وقد رأينا في جزئه الاخير الفرق بين دراما (« عنترة » احمد شوقي) ومأساة (« اغاممنون » اسخيلوس) ، وخلاصة الفرق ان الدراما تفتقد الى روح

الاحتفال وروح التخطي معاً . . . واننا نقترح ، تلخيصاً لذلك كله ، التحديد التـالي للدراما :

« الدراما مسرحية ينكسر كل عنصر فيها قبل تمامه ، فالبطل يقبل المساومة ، والهزل يختلط بالجد ، والكلمة قد تنفصم عن العمـل ، والزمـن عن الحـدث ، والحـدث عن الاسلوب ، والحقيقة الواحدة عن احد وجهيها النقيضين (لا مفارقة) ، والمشاهـد عن البطل . . . »

واذا كانت تلك الفصول الاربعة من دراستنا قد دارت حول فهم المأسـاة ، فان الفصول الاربعة التالية قد دارت حول المأساة « الممكنة » باقلام كتابنا وشعرائنا . يجعلها ممكنة كون قوامها الفكري والوجداني ، ونعني الوعي المأسوي ، مشاعاً انسانياً لا وقفاً على الانسان الآري او الغربي كما يدّعي نيتشه . وقد اقمنا الدليل على ذلك حين تناولنا بالتحليل مسرحيتين بالعربية هما « شهرزاد » توفيق الحكيم ، و « قدموس » سعيد عقل ، واظهرنا ما فيهما من مأسوية صادقة ، ثم مسرحية « جاد » وهي مأساة معاصرة .

اما في الفصل الأخير فقد عرضنا للميثوس عامة ، والميثوس المأسوي خاصة ، وهو محور المأساة ، وبطلها ، وأكدنا على ان الميثوس ليس الخرافة او الاسطورة ، وعلى انه باق يفعل في وجدان الامم والافراد ، وعلى ان بامكاننا الاستهداء الى الميثـوس المأسـوي في وجداننا وتراثنا وتاريخنا ، مما ينعش الامل ، ما دام الوعي المأسوي امراً ممكنـا في وعـي الشرقي ، وما دام الميثوس المأسوي امراً ممكنا في تراثه ووجدانه ، في ان تكون المأساة امراً ممكناً باقلام كتابنا وشعرائنا . . .

ولن تكون المأسـاة الطالعـة من عندنـا تطفـلاً على فن المأســاة ، بل عودة الى « الاصول » ، او التقاء حياً صادقاً بالتراث الاحتفالي المأسوي في الشرق الاوسط منذ فجر الحضارات حتى اليوم .

المراجع

1 ـ المراجع بالعربية :

ـ أرسطوطاليس ، فن الشعر ، مع الترجمة العربية وشروح الفارابي وابـن سينـا وابـن رشد . ترجمهُ عن اليونانية عبد الرحمن بدوي . القاهرة ، مكتبة النهضـة العصرية ، 1953

ـ أ . س . برادلي ، التراجيديا الشكسبيرية ، ترجمة حنـا الياس . القاهـرة ، المؤسسـة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، ؟

ـ جورج البير آستر ، مسرح توفيق الحكيم الفلسفـي ، ترجمـة عبـد الغفـار مكاوي . بيروت ، مجلة « الآداب » ، عدد تموز سنة 1957

ـ دي بور ، ج . تاريخ الفلسفة في الاسلام ، ترجمـة محمـد عبـد الهـادي أبـو ريدة . القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، 1938

ـ الدكتور عبد الحميد يونس ، الحكاية الشعبية . القاهرة ، المكتبـة الثقـافية (جامعـة حرة) ، 1968

ـ د . عز الدين اسماعيل ، قضايا الانسان في الأدب المسرحي المعاصر . القاهرة ، دار الفكر العربي ، الطبعة الثانية ، 1968

ـ الدكتور عطية عامر ، النقد المسرحي عند اليونان . بيروت ، المطبعـة الكاثـوليكية ، 1964

ـ محمد فهمي عبد اللطيف ، ألوان من الفن الشعبـي . القاهـرة ، المكتبـة الثقـافية ، 1964 .

ـ محمد يوسف نجم ، المسرحية في الأدب العربي الحديث . القاهرة ، المكتبة الثقافية ، 1964 .

- محمد يوسف نجم ، المسرحية في الأدب العربي الحديث . بيروت ، دار الثقافة ، 1980 ، الطبعة الثالثة .

- الدكتور محمد مندور ، مسرح توفيق الحكيم . القاهرة ، دار نهضة مصر ؟

- ميشال ليور ، الدراما ، ترجمة أحمد بهجت فنصة . بيروت ، منشورات عويدات ، 1965 .

2 - المراجع الأجنبية :

- Aristote, la politique Texte présenté et annoté par Marcel Prélot، Genève, Gonthier, (Médiations)|-|1964 Poétique Texte établi et traduit par J. Hardy Paris, société d'édition «Les Belles Lettres», 1932

- Aslan, O , L'art du théâtre Paris, Seghers, 1963

- Artaud, Antonin, Le théâtre et son double، Paris, Gallimard NRF, (Idées), 1964

- Boyancé, P , Le culte des Muses chez les grecs.Paris, De Bocard, 1937

- Caillois, R , L'homme et le sacré، Paris, Gallimard, 1969

- Chestov, Léon, La philosophie de la tragédie- Sur les confins de la vie، Paris, Flammarion, 1966

- Croissant, Jeanne, Aristote et les Mystères. Liège et Paris, Université de liège, 1932

- Domenach, J.M., Le retour du tragique، Paris, Ed du Seuil, 1967

- Eliade, Mircea, Le mythe de l'éternel retour. Paris, Gallimard, NRF, (Idées), 1969

- Le sacré et le profane. Paris, Gallimard, NRF, (Idées), 1965

- Flam, L , L'homme et la conscience tragique، Bruxelles, P U F , 1964

- Gaster, T H , Les plus anciens contes de l'humanité .Paris, Payot, 1953

- Gautier, E F , Moeurs et coutumes des musulmans. Paris, Payot, 1931

- Goldmann, L , Le dieu caché. Paris, Gallimard, NRF, (Idées), 1955

- Gouhier, H , L'essence du théâtre . Paris , Aubier-Montaigne, 1968

- Hegel, G W F , Esthétique .Paris, Aubier-Montaigne, 1964- 65

- Hölderlin, Remarques sur Oeudipe et Antigone Traduction et notes par François Fédier Paris, Union générale d'Editeurs, 1965

- Ionesco, EU , Notes et contre notes Paris, Gallimard, NRF, (Idées), 1966

- James, E O , Mythes et rites dans le proche-orient ancien Paris, Payot, 1960

- La religion préhistorique Paris, Payot, 1959

- Jeanmaire, H , Dionysos Paris, Payot, 1970

- Kierkegaard, S , Traité du désespoir Paris, Gallimard, NRF, (Idées), 1949

- Labat, R , Le poème babylonien de la création Paris, Adrien Maison--neuve, 1935

- Legrand, Ph , Histoire d'Hérodote Paris, Belles-Lettres, 1932

- Lévi-Straus, C , Anthropologie structurale Paris, Plon, 1966

- Méautis, G , Mythologie grecque Paris, Office de publicité, 1959

- Sophocle, Essai sur le héros tragique Paris, Albin Michel, 1957

- Montmollin, Daniel DE, La Poétique d'Aristote (thèse) Neuchâtel, Imprimerie H Messeiller, 1951

- Navarre, O , Les représentations dramatiques en Grèce Paris, Belles--Lettres, 1929

- Le théâtre grec Paris, Payot, 1925

- Nietzsche, F , La naissance de la tragédie Genève, Gonthier, 1964

- Platon, Les lois, in Œuvres complètes, traduction nouvelle et notes par Léon Robin Paris, Gallimard, 1950- 1952

- Rosset, Clément, La philosophie tragique Paris, P U F , 1960

- Rougemont, Denis DE, Les mythes de l'amour Paris, Gallimard, 1967

- Schaerer, R , L'homme antique et la structure du monde intérieur Paris, Payot, 1958

- Stanislavski, L , Théâtre Moscou, Ed du Progrès, 1963

- Steiner, G , La mort de la tragédie Paris, Ed du Seuil, 1965

- Touchard, P - A , Dionysos Paris, Ed du Seuil 1952

- Unamuno, Miguel De, Le sentiment tragique de la vie Paris, Gallimard, 1937

- Vilar, J , De la tradition théâtrale Paris, Gallimard, NRF, (Idées), 1955

3 ـ منشورات :

- مجلة « الفنون الشعبية » . القاهرة ، يونيو1971 ، عدد17 . وفيها :
  1 ـ الزار مسرح غنائي شعبي لم يتطور لعبد المنعم شميس .
  2 ـ الزار في مصر وأصوله الافريقية ترجمة أحمد آدم محمد .
- جريدة « النهار » ٧ بيروت ، 24 / 1 / 1975 ، صفحة 10 ، وفيها نص « العاشوراء » .

- Chahiers de la Compagnie Madelaine Renaud-Jean -Louis Barrault Onzième cahier (Eschyle et l'Orestie), Paris, Julliard, 1955

- L'Orient, quotidien, Beyrouth.V Kobeissi, Hafez, (Achoura) in numéro du 30 Mars 1969

4 ـ نصوص :

- Eschyle, Tragédies, présentation, traduction et notes de Paul Mazon Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», 1962

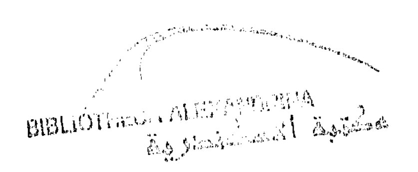
- Euripide, Théâtre complet, traduction, notices et notes par H Berguin et G Duclos Paris, Garnier-Flammarion, 1966

- Sophocle, Théâtre, traduction nouvelle avec texte, introduction et notes par Robert Pignarre Paris, Classiques Garnier, 1958
- أحمد شوقي ، عنترة . بيروت ، دار الكتاب العربي ، ؟

- توفيق الحكيم ، شهرزاد . القاهرة ، مكتبة الآداب بالجماميز ، 1944 ، (الطبعة الثانية) .

- سعيد عقل ، قدموس . بيروت ، منشورات دار الفكر ، 1947 (الطبعة الثانية) .

الفهرس



1982 - 6 - 103



هذا الكتاب . . .

. . . أول مدخل في العربية الى المأساة (التراجيديا) يتناول شؤونها جميعاً : نشأتها من الاحتفالات المأسوية ، الميميس ، الكاثرسيس ، الميثوس ، الخورص ـ وشعراء المآسي اليونان اسخيلوس ، سوفوكليس ، أوريبيذس ـ والفلسفة المأسوية وعياً ، ورؤيا تشمل الكون ، والقدر ، والانسان ، والمصير ، والتاريخ ، والسياسة ، والحب ، والأرض ، والجسد .

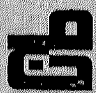
وفي الكتاب رد على رأي نيتشه وشتينر والبحاثة الغربيين ممن يعتبرون أن الوعي المأسوي وقف على الانسان الآري ، وان فن المأساة امتياز غربي . . . . وفي الرد دراسة هي الأولى من نوعها لما في أعياد الشرق الأوسط القديم ولما في العاشوراء والزار من المأسوية ، ولما في المسرحيات « شهرزاد » ، و« قدموس » ، و« جاد » من المأسوية والمأساة معاً .

من كتابة الرواية المأسوية (« الهارب » ، 61.) الى المسرحيات المأسوية (« البعل » ، « بابل » ، « الازميل » ، التي فازت جميعاً بجوائز جمعية أصدقاء الكتاب 61, 62, 63.) الى كتابة المأساة (« جاد » التي نالت جائزة منظمة الأونيسكو في باريس لأفضل مسرحية عربية 68-70.) ، حتى هذا الكتاب (« المدخل الى المأساة والفلسفة المأسوية » 68-78.) ـ يختصر انطوان معلوف ، في عقدين من الزمان ، خبرة مشرقية أصيلة بالمأساة والمأسوية ، فريدة في الأدب العربي ، بدأت بمعاناة مأسوية شخصية كان من ثمارها مسرحية « الازميل » التي دشنت بها لجنة مهرجانات بعلبك الدولية المسرح اللبناني الحديث ، ـ وأغنتها من بعد أحداث العالم العربي ، وخاصة لبنان ، في العقدين السادس والسابع من القرن العشرين ، فكتب المؤلف من وحيها المأساة المعاصرة « جاد » .

وفي هذا الكتاب الذي يتوّج تلك الخبرة يتقرّب المؤلف ، أستاذ فقه المسرح اليوناني في الجامعة اللبنانية ، من المأساة تدريجياً ، في محاولة دائبة للكشف عن سرّها العميق ، آخذاً بسياق منطق متصل تنفح فيه حرارة إيمان من يكتشف « السر » ويعبّر عنه للمرة الأولى . . .

قال في الكتاب الأب الدكتور بولس نويا ، استاذ الفلسفة والتصوف في جامعة السوربون : « إنه أتمّ وأعمق ما كتب بالعربية في موضوع المأساة والمأسويّة . . . » .

الثمن ٣٠ ل . ل .
او ما يعادلها



المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع